

Entre el atelier y el escaparate. Las intervenciones de Raquel Forner en Harrods

Paula Bertúa

Boletín de Arte (N.º 16), pp. 1-11, septiembre 2016. ISSN 2314-2502

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

ENTRE EL ATELIER Y EL ESCAPARATE

LAS INTERVENCIONES DE RAQUEL FORNER EN HARRODS¹

BETWEEN THE ATELIER AND THE SHOP WINDOW

RAQUEL FORNER INTERVENTIONS IN HARRODS

Paula Bertúa

paula.bertua@gmail.com

CONICET. Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires. Argentina

Recibido 09/03/2016 | Aceptado 21/06/2016

RESUMEN

En los años cuarenta y hasta avanzada la década siguiente, en paralelo a sus proyectos plásticos de largo aliento –que se plasmaron en la serie de óleos monumentales, alusivos y alegóricos a las guerras mundiales–, Raquel Forner colaboró regularmente en un proyecto que, en principio, parecería bastante distante de aquel: la ambientación de las vidrieras de la célebre tienda inglesa Harrods de la calle Florida. Sin embargo, como se intentará demostrar, esas intervenciones presuntamente frívolas en el mundo de la moda establecen lazos comunicantes tanto con las búsquedas estéticas que la artista desarrolló de manera simultánea en sus series pictóricas, como con la coyuntura histórico-social de mediados de siglo xx, tensionada por debates estéticos y políticos.

PALABRAS CLAVE

Raquel Forner; Harrods; vidrieras

ABSTRACT

In the 40s and well into the next decade, in parallel with their plastic long-term projects which were reflected in the series of monumental, allusive and allegorical oil paintings of the world wars, Raquel Forner regularly collaborated on a project that in principle seems quite distant from that: the setting of the shop windows of the famous English store Harrods in Florida street. However, as we will try to demonstrate, those allegedly frivolous interventions in the fashion world set communicants ties with both aesthetic pursuits that the artist carried out simultaneously in his pictorial series, as the social-historical conjuncture of the mid-twentieth century, stressed for aesthetic and political debates.

KEYWORDS

Raquel Forner; Harrods; shop windows



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

En 1914 la conocida firma londinense de grandes tiendas Harrods inauguraba su sede en Buenos Aires, a la altura 591 de la calle Florida, una de las arterias principales de la ciudad y un espacio de sociabilidad donde academias, galerías de arte y bazares oficiaban de espacios privilegiados en la vida cultural porteña. Fue la primera y más grande sucursal de Sudamérica, con costumbres comerciales y mercaderías importadas de las grandes capitales europeas. Harrods en su sede de Buenos Aires se convirtió —junto con otras tiendas de su tipo, como Gath & Chávez o como Le Bon Marché— en un referente que orientó la moda y los hábitos de consumo de amplios sectores sociales durante la primera mitad del siglo xx.

Herederos de los almacenes de novedades del siglo xix, el edificio era imponente: una estructura profusamente iluminada que combinaba hierro y vidrio y que se organizaba en dos subsuelos y en seis pisos sobre el nivel de la calle. Allí se distribuía la mercadería ofertada, junto a los sectores de peluquería, de manicuría y de lustrado de calzado, así como también algunos espacios de recreación y de descanso (Hirsch, Patti y Forte, 1989). Uno de los mayores atractivos de Harrods eran sus escaparates, esas zonas habitadas por fantasmagorías donde los transeúntes acudían, en peregrinación, hacia la mercancía. Esos espacios que articulaban el interior y el exterior, haciendo apetecibles los artículos a la venta, tendrían un profesional de su montaje, surgido a raíz de la propia expansión del mercado de consumo moderno: el vidrierista o *window-dresser*.

En el año 1940 Harrods apostó por un emprendimiento sugestivo y original: para el recambio de temporada decidió convocar a un grupo de artistas plásticos con el propósito de que estos diseñaran y construyeran los interiores de sus vidrieras. De este modo, el arte entraba al servicio del comercio, integrándose como signo de distinción y de buen gusto al universo de productos de consumo suntuoso que la firma ofrecía. Puntualmente, se les proponía realizar las ambientaciones de vidrieras de las distintas secciones: deportes, perfumes, lencería, fiesta, accesorios, ropa de punto, telas, tapados y trajes de calle, y pieles. Varios artistas participaron en las sucesivas temporadas de esa iniciativa: Juan Castagnino, Orlando Pierri, Juan Del Prete, Jorge Soto Acebal, Raquel Forner, Raúl Soldi, Pedro Domínguez Neira, Horacio Butler, Lucio Fontana, Jorge Larco, Emilio Pettoruti y Rodolfo Castagna, entre otros. El ciclo se llamó «El arte en la calle» y fue un episodio tan inexplorado como interesante de las relaciones entre arte, cultura de masas y espacio público que se tramaron hacia mediados de siglo xx en la vida cultural de Buenos Aires.

«EL ARTE EN LA CALLE» Y SU RECEPCIÓN EN LA PRENSA

A juzgar por la relevancia que algunas revistas del período de distinto perfil editorial le otorgaron, el ciclo «El arte en la calle» fue una actividad cultural de alta receptividad e, incluso, esperable por el público porteño. La publicación *Saber Vivir*, dirigida por el gourmet chileno José Eyzaguirre y editada por el catalán Joan Merli, incluía en sus páginas cada año las imágenes de las vidrieras del ciclo artístico.² La revista, suntuosa y de gran formato, se perfilaba como una colaboración artística y literaria que apuntaba a la formación y a la orientación del consumo cultural de los sectores medios con aspiraciones de movilidad social, regidas por los códigos de la alta burguesía (García, 2008). De modo que esas vidrieras de Harrods, elaboradas por un número selecto de artistas plásticos, se intercalaban, sin provocar disonancias, con los relatos literarios y con las ilustraciones artísticas que la revista difundía. Una nota sobre la decoración peruana, las alegorías de Leonardo Da Vinci, un ensayo de Alfonso Reyes convivían, al igual que las imágenes de Harrods, con noticias sobre la temporada de ópera en el teatro Colón, con subastas de arte internacional, con la programación de las galerías de arte de Buenos Aires o con notas referidas al turismo.

En la entrega número 44, como complemento de la nota «Vidrieras artísticas», la redacción reproducía algunas imágenes del ciclo y ponía en evidencia un gesto que se revelaba casi como oneroso: el de vulnerar la lógica de la mercancía, las leyes ajustadas de la oferta y la demanda, para exhibir creaciones estéticas en los escasos márgenes concedidos por el mercado.

Entre nosotros no es frecuente que una casa de comercio tome empeño en dar a sus actividades sujetas al invariable principio de la oferta, cierto cariz de cosa distinta a lo vulgarmente aceptado. «Harrod's» ha roto con la imposición del interés absoluto y particular, y ha rodeado el cotidiano oficio de vender de una no menguada dosis de espiritualidad (*Saber Vivir*, 1944: 63).

Dos años después, bajo el título «El arte de presentar», *Saber Vivir* exponía a los ojos curiosos de los lectores una nueva temporada de las famosas vidrieras (*Saber Vivir*, 1946). Mientras algunas de esas instalaciones, como la de Jorge Soto Acebal, se atenían a la formulación tradicional que regía la ambientación de los escaparates por ese entonces (sobriedad de recursos y una puesta en primer plano de los productos a la venta), la mayoría de las intervenciones, en cambio, desplegaban una notable creatividad de medios y de estrategias y exploraban singulares formas de habitar ese espacio de exhibición con composiciones en diferentes claves expresivas.

Otras publicaciones también se hicieron eco del éxito del ciclo en Harrods. La revista *Lyra*, para aficionados al arte y a la música, en ese mismo año le dedicaba una doble página a la IV exposición, con comentarios con intención edificante que develaban la impronta estética cifrada en cada vidriera. Así, mientras una serie de planos bien dispuestos conformaban el motivo cubista de la intervención de Pedro Domínguez Neira; Lucio Fontana resolvía la sección «Piel» con criterio abstracto, al igual que Del Prete la sección «Lencería», con fuertes planos coloridos; en tanto que Orlando Pierri y Raquel Forner presentaban composiciones de sentido surrealista (*Lyra*, 1946). El escaparate de Harrods supo reunir, en un territorio ecléctico y sin dogmatismos, a artistas y a vertientes plásticas que raras veces compartían un espacio común en aquella época de radicalismos políticos y estéticos. El hecho de que este encuentro sucediera en el marco del primer peronismo no resulta insignificante y merece ser examinado.

Para la VII exposición, en 1947, no solo la selecta *Lyra* anunciaba sobre el evento [Figura 1], también otra publicación partía del sistema cultural desarrollado durante el primer gobierno peronista: *Continente* (1947-1955). Esta revista se definía como un «mensuario de arte, letras, ciencias, humor, curiosidades e interés general» (*Continente*, 1947: 1). Tenía contenido variopinto, buena calidad gráfica y estaba orientada a difundir el panorama artístico argentino y americano con la pretensión de ser «una referencia cultural en el mundo nacional y continental» (Vázquez, 2010: 1). Fundada por el reportero Oscar Lomuto y por Carlos Pelaez, crítico de arte que firmaba como Joaquín F. Dávila, *Continente* reforzaba en sus notas editoriales el ideario panamericano. Al mismo tiempo, en las notas sobre temas culturales y de interés general manifestaba un posicionamiento de inclinación liberal, que procuraba una amplitud de criterio, en pos de captar a un público masivo.



Figura 1. VII Exposición (1947), «El arte en la calle».Revista *Lyra*

En cuanto a las selecciones plásticas, *Continente* fue una revista que destinó un espacio privilegiado y hasta central (en hojas satinadas a color) a varias manifestaciones de la cultura visual del período: no sólo se difundían sin miramientos obras artísticas pertenecientes a varias disciplinas –dibujo, pintura, escultura, cerámica, grabado y fotografía–, sino que también se daba lugar a expresiones de la industria cultural: publicidades, estampas costumbristas, fotografías de eventos públicos y de

los escaparates comerciales. En la sección fija «Las vidrieras del mes» se daban a conocer, además de las marquesinas de Harrods, las de otras famosas tiendas porteñas, como Gath & Chaves, o las zapaterías Grimoldi y Tonsa, diseñada por Bert Levi.

En mayo de 1947 la vidriera seleccionada fue *Telas*, de Raquel Forner (*Continente*, 1947). En concordancia con la atmósfera de los paisajes despojados y desoladores que la artista recreaba para la serie de óleos *El Drama* para esa misma época, la composición del escaparate estaba estructurada con unos pocos elementos de espesor dramático. Una serie de troncos dispuestos sobre el espacio exhibitivo, sobre ellos, varias telas lujosas de distintas texturas, estampados y colores cubrían un maniquí que se confundía con las ramas, un cuerpo fundido con lo vegetal [Figura 2].



Figura 2. *Telas* (1947), Raquel Forner. Vidriera

En la pieza pictórica *Desolación* (1942), por ejemplo, una serie de troncos quemados y quebrados sobre un escenario despojado organizaban el campo visual en líneas verticales y diagonales en primer plano; por detrás, los paracaídas de los combatientes se suspenden en un cielo crepuscular [Figura 3].

Joan Merli plantea que si bien la mayoría de los elementos dominantes en la obra forneriana son los que en geología tienen denominación femenina, la serie *El Drama* le confiere especial protagonismo al árbol:

[...] cuyos retorcidos troncos y atormentadas ramas, de formas fantasmagóricamente humanas, infunden al paisaje una dramaticidad de aquelarre. Raquel Forner, captadora sagaz de los fenómenos que engendra la fabulosa fantasía de la naturaleza, coincide aquí con el espectáculo que ofrecen los olivares mallorquines de edad centenaria, que, como almas encantadas, arborizadas, pueblan las colinas de tierra cobriza de la isla mediterránea, a la que nuestra artista no conoce (1952: 28).

Si en las pinturas fornerianas de gran formato, alegóricas a las guerras, las ramificaciones metamorfosean cuerpos heridos, desmembrados, en medio de ruinas de la cultura occidental, en la vidriera, en cambio, los paños suntuosos cubren los vestigios de lo natural; la artificiosidad de los productos de consumo está ahí para embellecer lo que la naturaleza no. De este modo, se evidencia, en función del género y del soporte en que Forner interviene –del cuadro de tradición modernista al escaparate capitalista–, un desplazamiento en el signo alegórico.

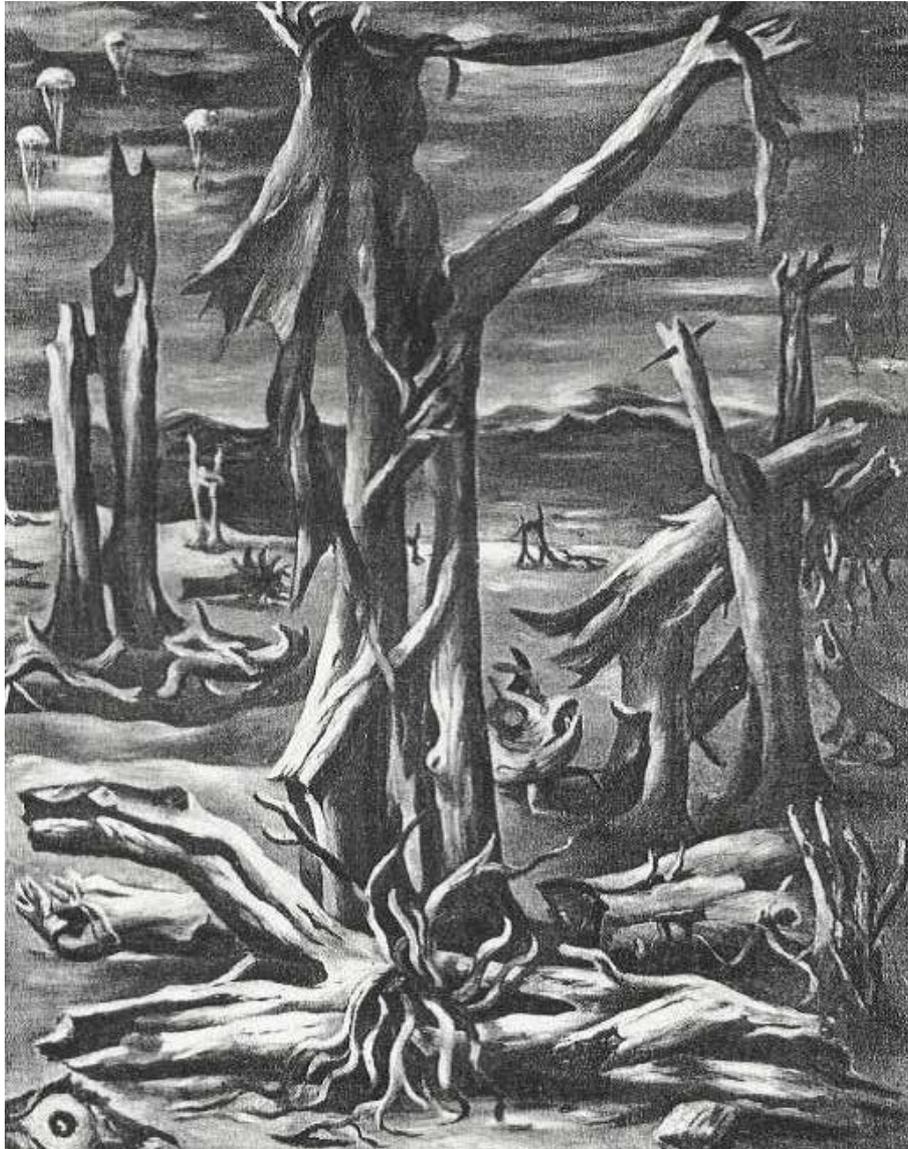


Figura 3. *Desolación* (1942), Raquel Forner. Pintura

De la alegoría barroca, que expresa la melancolía, el ocaso de la historia y lo inerte como síntoma hay un traslado a la alegoría moderna, cuyo emblema es la mercancía. Siguiendo los apuntes de Walter Benjamin (2005) sobre Baudelaire, a la luz del análisis de Luis Ignacio García García (2010), es evidente que en la reificación de la mercancía se encuentra encriptada la vivencia que transforma la vida capitalista en ruina. En el *Libro de los Pasajes*, Benjamin sentencia: «Las alegorías representan lo que la mercancía hace de las experiencias que tienen los hombres de este siglo» (2005: 336). La apuesta estética de Forner, entonces, se revela tan fisiognómica como la exégesis benjaminiana: opera a partir del detalle para sugerir una totalidad, trabaja sobre los monumentos de la burguesía en tanto restos o ruinas, prefigurando su desmoronamiento.

La presencia en *Continente* de esa zona efímera de la obra de Forner, destinada al mundo de la moda y del consumo masivo, era leída desde la postura editorial de una publicación que no ocultaba su pretendida amplitud de audiencia y que, por ello mismo, incluía, entre otras cosas, divulgación científica, noticias sobre educación, deporte, turismo y un espacio destacado para las efemérides y los actos oficialistas. Sin embargo, parece extraña la decisión de la artista de intervenir con sus obras pictóricas en la pinacoteca de la revista afín a un régimen sobre el que ella misma se había manifestado en oposición en 1945. Al respecto, según Florencia Suárez Guerrini (2011), llama la atención que tanto Forner como otros artistas de reconocida trayectoria y orientación política de

izquierdas, como Antonio Berrni, Alfredo Bigatti, Emilio Centurión, Víctor Rebuffo y Carlos Victorica, hayan cedido sus imágenes a la publicación. La gran difusión que adquirirían las obras a través de la reproducción, lo que redundaba en el aumento de su cotización, y del intercambio directo de las obras con el público, parecen haber sido los alicientes que motivaron a los disidentes al régimen a colaborar con sus producciones (Suárez Guerrini, 2011). Después de todo, ese lazo directo con un público que difícilmente pudiera acceder a otras formas de disfrute de los productos considerados de la *alta cultura* era el mayor acierto del ciclo de Harrods. Ya *Saber Vivir* lo auspiciaba en los siguientes términos:

No es la primera vez que «Harrods» acude a tan noble expediente. Ello importa reconocer el alto concepto que le merecen nuestros artistas, al propio tiempo que se da muestra de una loable inquietud por mediar entre estos y el pueblo, a través de un instrumento de propaganda que es, sin duda, un recurso de bien hacer (*Saber Vivir*, 1944: 63).

En relación con la política cultural del peronismo, Andrea Giunta (1999a) sostiene que esta dependió más de los intereses de coyunturales gestores que de un ideario predeterminado. La estética privilegiada por el oficialismo era un tipo de representación realista que reivindicaba tópicos nacionalistas y regionalistas como estrategia de acercamiento del arte a los sectores populares. En consonancia, ciertos espacios institucionales legitimadores y formadores del gusto, como los Salones Nacionales, acogieron, por esa época, preferencialmente las obras que se inscribían en esa línea retórico-ideológica, fueron territorios de visibilización de posiciones políticas que formaban parte de programas de Estado (Giunta, 1999b). Sin embargo, no hubo una censura o una descalificación violenta o explícita hacia las manifestaciones artísticas que no adherían a tales coordenadas estéticas. Como se sabe, las figuras más representativas del arte argentino se negaron a enviar obras al Salón Nacional de 1945 como modo de protesta hacia un gobierno al que consideraban antidemocrático y de una asumida neutralidad frente a la guerra europea que era leída en realidad como resistencia a enfrentarse a los fascismos. En oposición a las iniciativas oficialistas, los artistas de esa resistencia participaron en salones paralelos. Así, el 17 de septiembre de 1945, en un local de la calle Florida (próximo a las tiendas Harrods) inauguraba su exposición el Salón Independiente. Las obras expuestas allí claramente aludían a la guerra: *Objetivo estratégico*, de Emilio Centurión; *1945*, de Enrique Policastro y *Liberación*, de Raquel Forner, que obtuvo el Primer Premio (Giunta, 1999b). Curiosamente, esa encomiada obra de Forner que, en calidad de primer premio, era el emblema más representativo de la causa artística y política de los disidentes, dos años después de exhibida en el Salón, ilustraba el primer número de la revista *Continente* (1947). La intervención de Forner en el mensuario del peronismo, lejos de ser esporádica, fue relativamente asidua: en la pinacoteca además de la aclamada *Liberación* se había reproducido *Estudio para homenaje* (*Continente*, 1947). Incluso, la obra de Forner fue merecedora de un espacio preferencial en tanto las pinturas *La piedra viva* y *La espera de la novia* ilustraron las tapas de los números 7 y 100, publicados en 1947 y 1955, respectivamente (Suárez Guerrini, 2011). Esta participación es síntoma de un cambio en el posicionamiento del frente de artistas que, luego de las elecciones de 1946, se disolvía. Muchos de ellos decidían levantar la abstención de concurrir a los salones nacionales. Forner, al igual que Berni, Pettoruti, Policastro, Urruchúa o Fontana, sería en ese año una de las presencias más destacadas de un Salón al que concurren funcionarios del poder. Ambos gestos dan cuenta de las complejidades, de las contradicciones y de las tensiones que impregnaron las relaciones entre el peronismo y la cultura durante el período (Terán, 2004; Giunta, 2001; Fiorucci, 2011).

LAS VIDRIERAS INDISCRETAS DE FORNER

La participación de Raquel Forner en el ciclo «El Arte en la calle» se sostuvo a lo largo de las décadas del cuarenta y del cincuenta.³ Evidentemente, el lugar de indiscutible reconocimiento y el alto grado de visibilidad que la artista tenía en el mundo cultural de mediados de siglo la habían hecho merecedora de la invitación anual de la tienda inglesa, como a las demás figuras fijas de la galería de artistas modernos a los que se convocaba. Pero muy probablemente la evidencia de que la mayoría de los productos que se exhibían estaban destinados a un público femenino y el hecho de que Forner fuese potencial consumidora (a la vez que productora) de esas imagerías de disfrute

cultural para mujeres (la única artista mujer convocada por el comercio) fueron las variables que jugaron un papel no menor como alicientes de su presencia. La mítica revista *El Hogar*, de Alberto M. Haynes, de gran aceptación en el mundo femenino, publicaba en 1956 un artículo del crítico Romualdo Brughetti dedicado a la artista. El tono del escrito daba la medida justa del lugar que Raquel Forner ocupaba en el imaginario porteño. Su figura era una presencia modélica para otras jovencitas que quisieran aventurarse en el mundo de la plástica: «Es el de Raquel Forner un arte de significación y de estilo» (Brughetti, 1956: 55).

Ahora bien, respecto de la colaboración para Harrods, ¿qué selecciones plástico-visuales hizo Forner en esas intervenciones efímeras en las vidrieras? ¿Cómo dialogan esas apuestas estéticas con el resto de su obra? En principio, las intervenciones de Forner en esa tipología característica del espacio urbano, la tienda, da cuenta de cierta permeabilidad entre el arte de vanguardia y la cultura de masas. Sin embargo, en el campo cultural de mediados de siglo xx en Buenos Aires no estaban dadas las condiciones para que hubiera un pleno reconocimiento de dichas producciones visuales por parte de los círculos intelectuales o artísticos. Ello explica, en parte, por qué las vidrieras no ingresaron en ninguno de los cánones artísticos o culturales, ni en la historia de movimiento estético alguno. En un artículo para la revista *Orientación*, dedicado a la célebre exposición que Forner hizo de la serie *España* en la Galería Müller en 1946, el crítico Enrique Amorim confrontaba los óleos que expresaban una «lucha contra el nazifascismo», con el «preciosismo» y la «frivolidad» de la calle Florida, poniendo en tensión, de este modo, dos ámbitos que para Forner, a juzgar por sus incursiones diletantes, no eran opuestos ni excluyentes:

Una artista argentina expresa en un claro lenguaje lo que la masa siente como permanente en la fibra más recóndita de su corazón. Y nadie sale defraudado. Raquel Forner es eso, una posición firme frente a la actualidad, no detenida en vano en el opaco torbellino de una calle consagrada a ciertas frivolidades (Amorim, 1946: s/p).

Un recorrido por las vidrieras de Forner nos permite transitar desde sus composiciones tempranas, donde la clave estética que prima es la surreal, hasta las últimas, para las cuales elaboró puestas en escena de cariz más abstracto. La vía surreal no era nueva para la artista: desde los años treinta exploraba diversas formas de aprehensión de lo real. Su búsqueda se inscribía en el clima de estupor, de extrañamiento y de desazón que dominaba el mundo occidental luego de la Primera Guerra y que impactaba necesariamente en todas las esferas de actividad. Desde el arte, se buscaba dar respuesta en clave estética. Los artistas latinoamericanos también participaron de esa disputa de apropiación por lo real que tiñó el período de entreguerras (Wechsler, 2006). Raquel Forner, a través de sus series de óleos que recuperaban aspectos tangibles de esa realidad controversial, generaba un relato visual con reminiscencias a motivos de la Edad Media y del Renacimiento, así como también con apelaciones a la pintura metafísica y al surrealismo ligado a la propuesta de Max Ernst (Constantin & Wechsler, 2005).

Para el caso de las vidrieras elaboradas en el marco del ciclo «El Arte en la calle» es necesario tener en cuenta otras significaciones de la estética surreal en el momento cultural considerado y, especialmente, en relación con el mundo de la moda. Es sabido que el surrealismo puso a la mujer en el papel de musa y que erigió a los accesorios de indumentaria femenina en piezas de deseo, cultivando un *fetichismo de la mercancía*. Según François Baudot, la moda a partir de los años treinta «[...] asimilará la vulgata surrealista, en el sentido de la provocación y de las descoordinaciones sistemáticas, asociaciones libres y rupturas» (2002: 7). Así, es comprensible que el París de los años treinta haya sido un escenario particularmente atractivo para los surrealistas de segunda generación: los artistas interactuaban con diseñadores, con agentes de modas, con editores de revistas en tertulias culturales y fiestas. Desde el experimento pionero de Marcel Duchamp con el perfume *Belle Haleine, eau de toilette* –promocionado por su alter ego Rose Sélavy en 1920–, pasando por el catálogo de abrigos de piel René Magritte diseñó, en 1927, para una tienda de modas de Bruselas o por los extravagantes accesorios de la diseñadora italiana Elsa Schiaparelli –inspirados en sus encuentros con Salvador Dalí, con Leonor Fini o con Jean Cocteau–, las vías de irrigación mutua entre los surrealistas y la moda conforman un universo fecundo.

El caso de Forner se vincula pues al de otros tantos artistas de vanguardia que se volcaron a trabajar en el mundo de la moda. Las colaboraciones de Man Ray o de Dalí en las revistas femeninas *Vanity*

Fair, *Harper's Bazaar* y *Vogue*, por citar algunos ejemplos, dan cuenta de una porosidad entre el campo artístico y el de los medios, pero fundamentalmente sus intervenciones ponen en escena los intereses que la estética surrealista despertaba en tanto lenguaje que podía resultar atractivo para la venta de productos y, en especial, los que convocaban el interés de las mujeres (Tashjian, 1995). Más allá de las relaciones fortuitas de algunos exponentes de la vanguardia con la moda, la publicidad y el marketing, parecen existir convivencias más profundas y estructurales entre la imaginería surrealista y el mundo del consumo de las vidrieras montadas por Forner.

De acuerdo con Whitney Chadwick (1980), gran parte de la iconografía del surrealismo está compuesta por mitos, por conjuntos reconocibles de símbolos que remiten a imaginarios compartidos colectivamente –y que, además, en virtud de los mecanismos de desplazamiento y de condensación de elementos, comparten características comunes con los sueños–. Cabe preguntarse, ¿cuáles son los usos y los significados de esos lenguajes simbólicos cuando ingresan en el escaparate, un medio moderno movido fundamentalmente por intereses comerciales, eficaz alentador del imaginario capitalista? A simple vista, parecería que el énfasis puesto por los surrealistas en la fantasía, el erotismo y la sexualidad, entre otros tópicos, resultara compatible con la retórica de ciertos discursos eficaces en hacer circular deseos, como el publicitario.

Pero, particularmente en el caso de las vidrieras montadas por Forner, ¿qué clases de mitologías se construyen? Un cuerpo femenino que remeda las composiciones dalinianas de mujeres con cajones en su vientre; un maniquí suntuosamente vestido en diálogo con otro desnudo, de estructura en hierro que recuerda las piezas expuestas en la Exposición Internacional de Surrealismo, celebrada en la Galería Beaux-Arts, de París en 1938 [Figura 4]; figuras de la tradición clásica que enmarcan a un siniestro personaje sin rostro cubierto por vestimentas lujosas, evocadora de las criaturas de los cuentos de E.T. Hoffman [Figura 5]. Las vidrieras escenifican sueños y deseos femeninos colectivos: de clase y de género; en ellos se alude a mujeres cuya vestimenta, pose y actividades revelan una pertenencia a clases acomodadas. Esas imágenes respondían a las necesidades de mujeres consumidoras, jóvenes con aspiraciones de movilidad social, en un contexto de modernización y de crecimiento económico de las clases medias. Las figuras de mujer que Forner construye no sólo representan tipos sociales, sino que, también, en tanto construcciones, postulan ideales y elaboran mitologías que se hacen eco de las expectativas de las consumidoras. Tejen mitologías en el sentido en que Roland Barthes (2008) entiende al mito en la sociedad moderna: como una cultura sustentada en el consumo que pone en primer plano el proceso de mistificación de objetos, expresiones y prácticas de la vida cotidiana. En las vidrieras de Forner se edifica un mundo fantasmagórico destinado a la consumidora media, una puesta en escena que interpela resortes del inconsciente colectivo. Son esas imágenes oníricas o desiderativas que presentan a la mercadería en última instancia, es decir, como fetiche. Son las imágenes dialécticas benjaminianas, en las que lo viejo convive con lo nuevo, que anticipan un futuro al tiempo que fundan su clausura, y es en ese doblez donde cifran su potencia estética y política.



Figura 4. *La Primavera* (1951), Raquel Forner. Vidriera



Figura 5. *La nueva apariencia* (1948), Raquel Forner. Vidriera

APUNTES FINALES

Por la utilización de composiciones con símbolos codificados, la obra pictórica de Raquel Forner ha sido generalmente interpretada en clave alegórica. Cuerpos mutilados, despedazados y sangrantes, la iconografía de la muerte, cadáveres, ahorcados o mujeres implorantes: son los personajes consumidos y fantasmales que siempre habitan sus escenarios pesadillescos, enmarcados por cielos crepusculares, por ruinas clásicas y por campos yermos. Son algunos de los fragmentos compositivos que proliferan y que se multiplican en los óleos de Forner desde los años treinta hasta bien avanzados los cincuenta, en especial, el tramo dedicado a las conflagraciones mundiales. Sus pinturas demuestran que la barbarie no puede ser idealizada porque la desintegración de la historia como símbolo enfrenta al hombre a un sufrimiento profundo. En su obra, la alegoría no es solo estrategia retórica o motivo, sino una dinámica compositiva que se juega en la disseminación de fragmentos y en el trabajo de desciframiento desde la superficie.

A la labor de Forner como alegórica, se superpone la tarea de montadora, ingeniera de imágenes. Porque frente a la ruina, ella trabajó con el montaje, oponiendo, solapando y recomponiendo fragmentos de la realidad. Así, sus obras no propician una melancolía contemplativa, sino que apuntan a un presente de urgencia y responden a la necesidad ética de tomar posición en una coyuntura muy precisa de internalización de la política. El procedimiento de arrancar las cosas de su contexto natural para recomponerlo en un nuevo espacio significativo es, como se sabe, uno de los dispositivos centrales de las vanguardias. Forner incorporaba en sus óleos imágenes de las páginas de periódicos con las noticias de la guerra, signos visuales portadores de un realismo indiciario. Al mismo tiempo, incursionaba en zonas de la cultura de masas, poniendo a prueba las formas en que el arte podía sucumbir a fines mercantilistas o bien abrir un intersticio que horadara al interior de los mitos de la sociedad de consumo. Me interesa pensar su colaboración en Harrods más que como una rareza o un episodio menor, frívolo y extravagante de la historia del arte, como una intervención poderosa y singular, en pie de igualdad con su obra pictórica.

Archivera sagaz, entonces, que buscó imágenes de tiempos, espacios y soportes diversos, y coleccionista alucinada que trabajó con desechos, restos y fragmentos. Una montadora avezada, también, que supo recombinar materiales significantes, inscribiéndolos en nuevas configuraciones para hacer inteligible lo ominoso. Es posible imaginar a Raquel Forner en el mundo cultural de

mediados de siglo xx a partir de la figura que Walter Benjamin acuñó para el héroe moderno: un recolector de piezas sueltas de la experiencia perdida, un trapero de la historia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMORIM, Enrique (1946). «Raquel Forner en Florida». Revista *Orientación*. Buenos Aires: Orientación.
- BARTHES, Roland (2008). *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- BAUDOT, François (2002). *Moda y surrealismo*. Madrid: H. Kliczkowski-Onlybook.
- BENJAMIN, Walter (2005). *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.
- BRUGHETTI, Romualdo (1956). «Raquel Forner». *El Hogar*, año LIII, (2441), pp.54-55, Buenos Aires. El Hogar
- CONSTANTIN, María Teresa y WECHSLER, Diana (2005). *Los surrealistas. Insurrectos, iconoclastas y revolucionarios en Europa y en América*. Buenos Aires: Longseller.
- CHADWICK, Whitney (1980). «The Road to Myth». *Myth in Surrealist Painting, 1929-1939* (pp.1-18). New York: UMI- Ann Arbor.
- FIORUCCI, Flavia (2011). *Intelectuales y peronismo, 1945-1955*. Buenos Aires: Biblos.
- FORNER, Raquel (1947). «Liberación». *Continente* (1), p. 68. Buenos Aires: Continente.
- FORNER, Raquel (1947). «Estudio para homenaje». *Continente* (6). Buenos Aires: Continente.
- FORNER, Raquel (1947). «La piedra viva». *Continente* (7) [portada]. Buenos Aires: Continente.
- GARCÍA, María Amalia (2008). «El señor de las imágenes. Joan Merli y las publicaciones de artes plásticas en la Argentina en los 40». En Artundo, Patricia (dir.). *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950* (pp.167-199). Rosario: Beatriz Viterbo.
- GIUNTA, Andrea (1999a). «Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo». En Burucúa, José Emilio (dir.). *Nueva Historia Argentina. Arte, política y sociedad* (pp. 57-117). Buenos Aires: Sudamericana.
- GIUNTA, Andrea (1999b). «Nacionales y populares. Los salones del peronismo». En Penhos, Marta y Wechsler, Diana (coords.). *Tras los pasos de la norma. Salones nacionales de Bellas Artes (1911-1989)* (pp.153-190). Buenos Aires: El Jilguero.
- GIUNTA, Andrea (2001). «El arte moderno en los márgenes del peronismo». En *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta* (pp.37-64). Buenos Aires: Paidós.
- HIRSCH, Ana; PATTI, Beatriz y FORTE, Eduardo (1989). «Shopping Centers y Locales comerciales». *Summa- Temática* (29), pp. 48-55. Buenos Aires: Summa.
- MERLI, Joan (1952). *Raquel Forner*. Buenos Aires: Poseidón.
- LYRA (1946). «El Arte en la calle. VI Exposición». *Lyra* (34). Buenos Aires: Parada Obiol.
- LYRA (1947). «El Arte en la calle. VII exposición». *Lyra* (45-46). Buenos Aires: Parada Obiol.
- SABER VIVIR (1944). «Vidrieras artísticas». *Saber Vivir* (44), p.63. Buenos Aires: Saber Vivir.
- SABER VIVIR (1946). «El arte de presentar». *Saber Vivir* (62), p.60. Buenos Aires: Saber Vivir.
- SABER VIVIR (1947). «La mejor vidriera del mes». *Continente* (2), p.49. Buenos Aires: Saber Vivir.
- SUÁREZ GUERRINI, Florencia (2011). «Arte nacional y masivo. Los primeros años de la revista *Continente*». En Szir, Sandra; Tell, Verónica y otros (coord.). *La autonomía del arte: debates en la teoría y en la praxis. VI Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. XIV Jornadas CAIA* (pp.391-403). Buenos Aires: Centro Argentino de Investigación en Arte.
- TASHJIAN, Dickran (1995). «Surrealism in the Service of Fashion». En *A Boatload of Madmen. Surrealism and the Avant Garde 1920-1950* (pp. 69-90). New York: Thames & Hudson.
- TERÁN, Oscar (2004). «Rasgos de la cultura durante el primer peronismo. Ideas intelectuales en la Argentina (1880-1980)». En Terán, Oscar (coord.). *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo xx latinoamericano* (pp.63-69). Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- WECHSLER, Diana (2006). *Territorios de diálogo, 1930-1945. Entre los realismos y lo surreal*. Buenos Aires: Fundación Mundo Nuevo.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

- GARCÍA GARCÍA, Luis Ignacio (2010). «Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin». *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica* [en línea]. Consultado el 12 de agosto de 2012 <<http://constelaciones-rtc.net/article/view/718/771>>.

VÁZQUEZ, Pablo (2010). «Revista *Continente*. Publicación de orientación cultural en el marco del primer peronismo». *Segundo Congreso de Estudios sobre Peronismo. Red de estudios sobre peronismo* [en línea]. Consultado el 23 de octubre de 2012 en <<http://redesperonismo.com.ar/archivos/CD2/Vazquez2.pdf>>.

NOTAS

1 Este artículo resume algunos de los términos de mi tesis doctoral «Entre lo cotidiano y la revolución. Intervenciones estéticas y políticas de mujeres en la cultura argentina (1930-1950)», defendida en marzo de 2013, en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

2 *Saber Vivir* constaba de varias secciones fijas: ensayos, noticias sobre temas de actualidad, cuentos y opiniones. Su primer número apareció en agosto de 1940 y en el comité editorial y de redacción figuraban, además de José Eyzaguirre y Joan Merli, Carmen Valdés, Álvaro de las Casas y Celestino Rosas.

3 El carácter regular de sus colaboraciones se desprende, además del registro en la prensa gráfica, de la documentación que consta en el archivo Forner-Bigatti: una serie de fotografías que testimonian las intervenciones efímeras (Trajes y complementos para sport, 1940; Telas, 1941; Telas, 1947; La nueva apariencia, 1948, más tres ambientaciones no tituladas que probablemente por los motivos representados correspondan a la sección Telas o Trajes de fiesta, 1951, 1954 y 1956; y Telas, 1959), así como también algunas cartas enviadas por el sector de Publicidad de Harrods, donde le agradecían por su participación en el ciclo, además de dar cuenta de que su labor era remunerada.

Una relación de encuentro-desencuentro. El MBA y el MAC de Bahía Blanca

Alejandra Panozzo Zenere

Boletín de Arte (N.º 16), pp. 12-19, septiembre 2016. ISSN 2314-2502

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

UNA RELACIÓN DE ENCUENTRO-DESENCUENTRO

EL MBA Y EL MAC DE BAHÍA BLANCA

A RELATIONSHIP OF CONNECTION AND DIVERGENCE THE MBA AND THE MAC OF BAHIA BLANCA

Alejandra Panozzo Zenere

panozzo.a@gmail.com

CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Argentina

Recibido 13/03/2016 | Aceptado 13/06/2016

RESUMEN

En las primeras décadas del siglo XXI un gran número de museos comenzaron a coleccionar y a mostrar producciones contemporáneas, algunas surgieron de museos tradicionales que empezaron a adquirir o a exhibir esta clase de propuestas plásticas. Este es el caso del primer museo contemporáneo de la Argentina, el Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca, que, desde su origen, tiene una relación muy especial con el Museo de Bellas Artes de dicha ciudad. Este vínculo es un fenómeno que distingue a la historia de los museos de arte del país. A veinte años de la inauguración de este establecimiento, reconstruiremos algunos pasajes de su historia para comprobar el cambio que se produce entre el museo contemporáneo y el museo moderno a lo largo de su historia. Para ello, trabajamos con las diferentes gestiones que se sucedieron y con las políticas llevadas adelante con relación a la manera de postular a ambas sedes.

PALABRAS CLAVE

Museo; contemporáneo; moderno; arte

ABSTRACT

In the first decades of the 21st century a large number of museums started to collect and exhibit contemporary productions. Many of them came from traditional museums that began to acquire or exhibit these types of plastic arts. This is the case of the first contemporary museum in Argentina, the Museum of Contemporary Art of Bahia Blanca. From its origin it has had a special relationship with the Fine Arts Museum of Bahia Blanca. This bond becomes a phenomenon that distinguishes the history of art museums in the country.

Twenty years after the inauguration of this establishment, we reconstruct some passages of its history to corroborate the change that takes place between both museums across their history. To do so, we worked on the different managements that followed and we dealt with the policies carried out to apply for both museums. Thus, this institution becomes an illustrative example of the paradoxes and contradictions that present an international tendency from a given context.

KEYWORDS

Museum; contemporary; modern; art



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Antes de comenzar nuestro relato sobre la relación entre el primer museo de Arte Contemporáneo de la Argentina y el Museo de Bellas Artes de Bahía Blanca, nos parece pertinente dedicar unas líneas a marcar algunas diferencias entre cada uno de ellos. De este modo, se pone de manifiesto una relación muy particular dentro de la realidad de los museos en nuestro país, que es interesante pensar como fenómeno museológico.

El museo moderno presenta, en el caso de los museos de arte, una subdivisión en dos claras estructuras que establecen dos momentos de la institución: el museo tradicional –comienzo de la Modernidad⁻¹ y el museo moderno –dentro de la alta Modernidad⁻² (Zurzunegui, 2003; Guasch, 2008). Sin embargo, en este recorrido, hacemos referencia al museo que opera en una etapa inicial, situada a principios del siglo XVIII, como transmisor de la cultura, ya que sus colecciones cobran el carácter de públicas. De este modo, es «parte de la cultura pública [...] que es muy diferente a la definición de los museos como esferas públicas» (Bennett, 2007: 49).

Parafraseando a Jürgen Habermas (1981), se trata de un conjunto de instituciones dentro de las cuales, a través de debates razonados, se forma un conjunto de opiniones que en ese período ejercen críticamente de la autoridad estatal. Esta realidad se manifiesta a partir de la conformación de los Estados-Nación que implica, entre otros aspectos, una determinada manera de mostrar al público las piezas museales que hasta ese momento solo eran apreciadas por un sector de la sociedad.

A causa de ello, la entidad toma el calificativo de museo moderno, en que sobresale su carácter público, moldeado con el fin de ser cívico y gubernamental, convirtiéndose en el modelo de conformación de los museos nacionales. Para consolidar esta posición se sostiene la necesidad de un tipo de discursividad apoyada. El marco historicista cumple en ese período –siglo XVIII y siglo XIX– la función de normalizar a la ciudadanía, en sintonía con el pensamiento positivista, que se proyecta en la institución a través de la exhibición de piezas museales en un plano histórico-universal y la división de etapas dentro de la historia.

Los inicios de estas entidades en nuestro país están marcados por un ideal de institución que reproduce el modelo de los museos modernos. En palabras de Gabriel Peluffo (1997), la Argentina, en el siglo XIX, al igual que el resto de las naciones del continente, concibe a sus museos nacionales portadores de «modernización cultural», lo que conjura dos finalidades: instruir al público heterogéneo y satisfacer las inquietudes de las personas ligadas a estos espacios. Según Luis Tognetti (2001), estas entidades están destinadas a cumplir las demandas educativas para una parte de la población y los intereses específicos de un grupo restringido de individuos. En referencia a lo mencionado, cabe aclarar que años después de la creación de los museos nacionales –siglo XIX– muchas ciudades de las distintas provincias argentinas cuentan con sus propios establecimientos museales, similar a la lógica que tienen las primeras entidades nacionales.

El modelo de museo moderno de instrucción pedagógica que sostiene un discurso disciplinador y que construye ciudadanía va ir modificándose y construyendo un nuevo modelo –luego de la Segunda Guerra Mundial–, que no deja de ser de instrucción, solo que a partir de allí, se une al espectáculo. Es decir, renuncia a sus características edilicias y al ordenamiento espacial en sus salas vinculadas a una imagen de mausoleo, para tomar prácticas asociadas al parque de atracciones y de entretenimiento de masas (Huyssen, 2001). Estos cambios se comienzan a percibir bajo el paraguas de la posmodernidad que, sin ahondar específicamente en esta cuestión, permite rescatar la posición de delimitar un período histórico distinto ante la pérdida de legitimidad de los grandes discursos que se instauraron durante la Modernidad. Causa de ello, podemos considerar que el museo modifica su lugar de guardián historicista de tesoros del pasado –museo moderno–, para convertirse en el hijo predilecto de la *industria de la cultura*.³

El modelo museal considerado museo posmoderno⁴ establece una nueva sensibilidad museística que une la *alta cultura* con las experiencias cotidianas, se renuncia a la concepción del modelo anterior de producción y de recepción individual. En virtud de ello, renuncia a los valores de selectividad, de autenticidad y de originalidad por un nuevo ritual asociado a la masividad, al espectáculo y a la mercantilización. Andreas Huyssen (2010) postula que esta institución no puede ser pensada por fuera de la relación con los medios de comunicación, las tecnologías, los medios comerciales y las lógicas de percepción y circulación de los objetos de consumo. A causa de ello, este tipo de entidad acelera su discurso y su retórica, se apela a una democratización de la institución cultural, al menos en términos de accesibilidad, que se traduce en un medio masivo de performance y *mise en scène*

para un público cada vez más amplio, que ya no prioriza la construcción de ciudadanía civilizada –objetivo del museo moderno–, sino individuos consumistas.

De esta manera, el museo posmoderno se perfila como un espacio híbrido, mitad feria de atracciones y mitad grandes almacenes, que se instala completamente en las lógicas de los museos a fines del siglo xx y principios del siglo xxi. A nuestro entender, sobre estos años se proyecta un nuevo modelo dentro de la museología contemporánea, que cobra un valor relevante tanto como el que genera el museo moderno. En efecto, se apela a una lógica de instrucción, que no solo se sostiene en lo espectacular, sino también, en distintas formas de entretenimiento que interpelan al público en lo sensitivo y en lo recreativo. Esto instala una lógica de consumo orientada a generar múltiples emociones y experiencias renovadoras. Por ello, tanto dentro como fuera del museo se abandona la recepción individual y se la reemplaza por una masiva del acceso a los contenidos que ofrece la institución cultural.

En línea con este último pensamiento, se continúa con un tipo de ordenamiento de las piezas en el espacio que instruye al ciudadano en una lógica de diversidad que se presenta fragmentado en una diversidad de opciones de tiempo y de espacio y que permite un gran número de ofertas masivas e individuales que establecen una diversidad de posibilidades de recepción. En sintonía con esta lógica, la proyección sobre las primeras décadas del siglo xxi genera un gran número de museos que comienzan a coleccionar y a mostrar producciones contemporáneas. Es así como se establecen, a lo largo del país, dos líneas claras de prácticas museales (Zacarías, 24 de marzo 2015, s/p). Por un lado, establecimientos que son creados específicamente para albergar y para exponer producción contemporánea, y por otro, museos tradicionales que empiezan a adquirir y a exhibir obra contemporánea.

Dentro del segundo grupo se encuentra el Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca (MAC) que, por sus propias particularidades, presenta un juego de dependencia y contra-dependencia con el museo moderno, o sea el Museo de Bellas Artes (MBA) de dicha ciudad. Por ello, luego de esta breve descripción sobre el museo moderno y el museo contemporáneo que intenta dar cuenta de una tendencia internacional, trabajaremos las particularidades que se encuentran *in situ*, al analizar un contexto determinado y una institución cultural específica del territorio argentino.

UNA RELACIÓN DE VEINTE AÑOS ENTRE EL MBA Y MAC DE BAHÍA BLANCA

El MBA nace un año después del Primer Salón de Arte, el 2 de agosto de 1931. A partir de allí, se sucede un continuo traslado por diferentes sedes hasta que en 1954 se instala en el subsuelo del Palacio Municipalidad de Bahía Blanca (ubicado en la calle Alsina N. 65), frente a la catedral y al diario *La Nueva Provincia*. En 1989 ocupa la dirección el joven arquitecto Andrés Duprat, cercano al circuito artístico porteño, quien provenía de una familia vinculada a la gestión cultural y artística en dicha ciudad.

Al comenzar su cargo de director, Duprat se encuentra con un espacio reducido sin una gota de luz, que estaba habitado por compromisos políticos de exhibición del patrimonio histórico. El fuerte carácter conservador que presenta esta entidad es sostenido por grupos plásticos históricos de la ciudad, la Asociación Artistas del Sur y la Asociación de Artistas Plásticos de Bahía Blanca, que se habían apropiado de la vida artística de la ciudad. Ellos, entre otras actividades, participan activamente como jurados de los Salones, los cuales no solo son uno de los eventos destacados de la programación del MBA, sino que además, la principal fuente de adquisición de las obras del acervo. Ante este panorama, hay dos claros gestos decisivos que marcan el rumbo de esta gestión directiva y que modifican la orientación de las instituciones artísticas de Bahía Blanca.

El primero de ellos es establecer, en 1994, la participación dentro de los jurados de los Salones Nacionales un colaborador externo, lo que genera en primera instancia conflictos con ambas asociaciones y conlleva a la participación y a la elección, en algunas de sus categorías, de artistas distintos a los que se está acostumbrado en esa época, tal es el caso, en 1994, de la obra *Que lindo es el amor después de haber trabajado al sol II*, de Gustavo López. Sin embargo, el mayor quiebre se produce en 1996 al establecerse un cambio en la lógica que tienen los Salones, que son regidos por disciplinas –pintura, escultura, grabado–. Estos se modifican a Bienales Regionales y Nacionales (una por año sucesivamente) sin disciplina, lo que amplía considerablemente la recepción a los lenguajes plásticos contemporáneos. Asimismo, la Asociación Artistas del Sur deja de tener incumbencia en

la selección del jurado. De esta manera, al Premio Adquisición abandona su gesto elitista para transformarse en una apertura hacia nuevas prácticas estéticas que buscan privilegiar la poética de la obra. Esto está estrechamente vinculado a la segunda acción que realiza la dirección de Duprat: la creación, el 11 de Abril de 1995, del primer museo de Arte Contemporáneo en la Argentina dedicado, específicamente, a los lenguajes artísticos de fines de siglo xx, el MAC.

Específicamente, esta entidad nace como consecuencia de lo que ocurre en la mayoría de los museos de arte de los municipios argentinos, que se corresponde con dar cuenta en sus espacios museográficos de sus patrimonios y de las distintas tendencias contemporáneas que circulan en la comunidad artística local. Por ello, cumplir con esta tarea tiene un importante desafío, entre otras razones, porque el MBA goza de un espacio físico muy reducido, lo que conlleva a que en su programación se deba optar entre mostrar la colección para familiarizarla con la comunidad o muestras de producciones actuales que dan cuenta de lo que ocurre en esos años –década del noventa– en el sistema artístico bahiense. De este modo, Duprat considera que la solución es dividir esas dos acciones, de manera que deja que el MBA se dedique, principalmente, a mostrar la colección, y por ello, idea la construcción de un nuevo espacio que cobije a la producción artística contemporánea. En palabras de Silvina Buffone:

[...] el primer museo del interior del país dedicado exclusivamente a las manifestaciones de arte contemporáneo. En ese sentido constituye no sólo un espacio de libertad sino también un foro abierto a la discusión y reflexión de los problemas culturales de nuestro tiempo (2005: 2).

En sus primeros años esta entidad, según su Director, «no tuvo un plan preconcebido» (Díaz, 17 de septiembre de 2015), lo que genera una cierta frescura al proyecto, abriendo sus puertas a un conjunto de artistas locales, como Gustavo López, Alicia Antich o Cecilia Miconi, que producen y que exhiben desde la década del ochenta en espacios alternativos, como Fundación Senda, revista *Vox* o participan en cátedras de la Escuela de Artes Visuales. A su vez, estos artistas comienzan a definir a una nueva generación de productores artísticos contemporáneos de la talla de Mariela Scafati, de Vanesa Bojart y de Mónica Zalla que, junto con los primeros, durante los primeros años del MAC, cobran una mayor visibilidad en la escena artística local de Bahía Blanca.

Entre otros indicadores que dan cuenta del rumbo que toma el MAC en cuanto a su política institucional durante esta primera etapa, se percibe una clara promulgación de vínculos entre los artistas locales con otros circuitos artísticos del país, principalmente, el porteño. La vinculación se establece a partir de talleres dictados por Tulio de Sagastizábal; la participación de jurados para las bienales, como Marcelo Pacheco o Jorge Gumier Maier; la adquisición de obra a través de los premios de las Bienales de artistas, como Sebastián Gordin, Graciela Sacco o Cristina Schiavi, y las exposiciones, como *Usan el museo como musa*, de Ernesto Ballestero, Graciela Hasper, Facio Kacero y Pablo Siquier. Además, se promueven cruces entre distintas disciplinas artísticas. Así se logra ampliar las actividades culturales en la programación anual que tiene el MAC, incluyendo directores, coreógrafos de danza clásica y contemporánea, actores, diseñadores, puestas de teatro independiente. De esta manera, el MAC se diferencia del MBA al tener un espíritu cercano a un centro cultural de experimentación artística, y el segundo volcado a ofrecer salas expositivas con propuestas artísticas tradicionales.

Es de destacar un hecho fundamental dentro de los años que se suceden a la creación del MAC, que consiste en la presentación al concurso de la Fundación Antorchas. Este concurso radica en la adquisición de un grupo de objetos que alberga un importante valor estético, pero con la condición de invertir en mejoras edilicias para acoger en óptimas condiciones a estas obras. La propuesta que presenta el MAC para ganar el premio es construir un nuevo espacio edilicio –realidad que estaba en proyecto– previsto de sendas reservas técnicas para dar lugar a la totalidad de las producciones artísticas, lo que le vale ser el ganador del concurso.

Años más tarde, el proyecto de construcción del espacio comienza a prorrogarse debido a la envergadura del proyecto y a la realidad económica que atraviesa el país y el municipio de Bahía Blanca, demora que conlleva la pérdida de las obras contemporáneas que tiene por premio el concurso de Fundación Antorchas. Asimismo, se sucede el alejamiento y el posterior abandono, en 2002, de la dirección del MBA y del MAC de Duprat. Luego de esta baja, ocupa el cargo Elena Pertusio, quien solo está al frente de la gestión durante un año, ya que se reestructura el organigrama de autoridades municipales, al que se suma el cambio de autoridades del área general de museos. De esta manera,

se decide convocar para el cargo de coordinador de los museos de arte, el 10 de diciembre de 2003, a Cecilia Miconi, empleada de carrera de la ciudad, experta en arte contemporáneo y artista plástica que se desempeña en ambos museos durante la gestión de Duprat, en el área educativa y luego en el área de patrimonio y en la gestión de diversos proyectos de extensión.

La segunda etapa del MBA y del MAC se genera en marzo de 2004. Por un lado, se traslada el MBA a la remodelada casona María Luisa, y por otro, al terminar la construcción del espacio contiguo – antiguo garaje de la casa– se establece allí, definitivamente, el MAC. Este último es diseñado por los arquitectos Luis Caporossi y por el ex director Duprat, quienes apelan al concepto del *cubo blanco*,⁵ ya que presenta amplias salas con una clara luminosidad para recrear un espacio descontextualizado y neutral, que permite observar las obras que allí se exhiben sin ningún tipo de interferencias de elementos arquitectónicos. Además, cuenta con significativos espacios para mostrar otro tipo de acciones artísticas que reflejen un nuevo vínculo del arte y la cultura, desde el ahora y el aquí.

La concreción edilicia del MAC es llevada adelante por los intendentes radicales que se sucedieron en la intendencia de Bahía Blanca entre los años 1995 y 2003. Sin embargo, como mencionamos, el proyecto edilicio no logra su rápida finalización lo que le vale que tenga dos inauguraciones. La primera se realizó, al culminar el mandato del intendente Jaime Linares, con la preinauguración del edificio, y la segunda, por el nuevo intendente Rodolfo Lopes –partido político Frente para la Victoria–, el 12 de marzo de 2004, con el comienzo de las actividades enmarcadas en la muestra inaugural que privilegia la participación de artistas locales. Esto marca una diferencia con la gestión de Duprat, que es caracterizada por cierto elitismo por algunos agentes locales a los que se convoca, además de apelar a prácticas que se vinculan estrechamente con el Centro Cultural Rojas de Buenos Aires. Por ello, la gestión de Miconi busca una mayor participación de artistas locales, «una resignificación para estos espacios vivientes, mucho más de apertura, de mutación» (Miconi en Panozzo Zenere, 2015). De este modo, la programación de las muestras plásticas adquieren una regularidad de un mes o de mes y medio, con mucha participación de artistas contemporáneos bahienses.

El nuevo carácter que tienen las entidades durante la primera gestión de Cecilia Miconi es privilegiar la adquisición y la exhibición de producciones artísticas contemporáneas, entendiéndolas como «tendencias, estoy hablando de prácticas, estoy hablando de comunicación [...] con la vida cotidiana, con el movimiento permanente, con el hacer con todo» (Miconi en Panozzo Zenere, 2015). No obstante, en lugar de sostener dos museos diferenciados, se pasa a pensar al MBA y al MAC como un solo museo con dos espacios de exhibición que «pondrán dedicarse al arte contemporáneo o a las bellas artes» (Mandarà, 7 de marzo de 2004: 47). Este gesto queda ejemplificado en que la colección ya no es presentada durante meses, solo en el MBA, como se exponía en la gestión de Duprat, sino que pasan a exhibirse algunas de sus piezas durante cortos plazos de manera conjunta tanto en el MBA como en el MAC, sin diferenciar entre producciones modernas o contemporáneas. Además, se continúa con eventos y con actividades culturales que se abocan a una diversidad de prácticas estéticas y formativas, pero con la diferencia que plantea Miconi de abrir el juego a un mayor número de actores del circuito local.

No obstante, esta gestión solo perdura alrededor de un año, ya que se sucede un hecho de censura que genera la renuncia de Miconi. Durante este tiempo, se van sucediendo distintas acciones desde la Subsecretaría de Cultura de la Municipalidad de Bahía Blanca –Instituto Cultural– que era dirigida en ese momento por Omar Mandarà, que contradecían el espíritu de la coordinación vigente. Entre ellas, se solicita que regrese a la conformación del jurado de las Bienales con representantes de Artistas de Sur y de la Asociación de Artistas Plásticos, a su vez, que se otorgue una mayor participación de los primeros en el Museo de Bellas Artes. Ante estos sucesivos pedidos y la orden de retirar una obra realizada por una alumna de cuarto año de la carrera de Diseño Gráfico que formaba parte de la muestra realizada por la Escuela Superior de Artes Visuales, Miconi decide renunciar, en noviembre de 2005, a su cargo de directora del MBA y del MAC.

Ante este escenario, se considera designar dos directoras, Alicia Antich para el MAC y Betiana Gerardi para el MBA. Sin embargo, esta posibilidad se ve truncada por cuestiones burocráticas y por la destitución de Omar Mandarà. A causa de ello, ocupa la dirección del MBA y del MAC solamente Betiana Gerardi, una joven artista plástica con «una idea académica del arte» (Buffone, 2005: 10), lo que marca un tercer momento en estas entidades museales.

La dirección que lleva adelante Gerardi presenta diferencias notorias en los perfiles que habían cobrado el MBA y el MAC durante las direcciones de Andrés Duprat y de Cecilia Miconi. «Te encuentras

con un museo donde hay dos estructuras, en donde tenés el Museo de Bellas Artes y el MAC» (Miconi en Panozzo Zenere, 2015). Estas condiciones que se perciben en las palabras de la nueva directora, marcan una nueva identidad para los museos, un museo pero con dos espacios expositivos diferenciados. Aunque con el aliciente de un nuevo protagonismo del MBA, lo que conlleva un detrimento del carácter renovador que había cobrado el circuito artístico bahiense a través del impulso generado por el MAC.

El rumbo que toman el MBA y el MAC en esta tercera etapa se puede ejemplificar en señales que atienden a los reclamos de sectores que se habían sentido relegados durante las gestiones anteriores –Andrés Duprat y Cecilia Miconi– que comienzan a vincularse de nuevo con la dinámica de estas entidades. Entre otros aspectos, podemos analizar la participación activa que comienzan a tener los Artistas del Sur, lo cuales vuelven a formar parte del jurado de las Bienales y, a su vez, a tener un lugar destacado dentro de la programación anual de estos museos, ya que se comienza a realizar muestras retrospectiva de algunos de sus miembros en la sede del MBA, además, de la exposiciones de artistas plásticos de la talla de Pérez Celis. De esta manera, se destacan exhibiciones temporales que presentan problemáticas que responden a disciplinas con un fuerte lenguaje tradicional que dan cuenta de una relación entre las piezas que responden a simples recorridos de exploración plástica y a vínculos a partir de las condiciones formales que presentan las obras y al mismo tiempo un fuerte recorte temporal.

Este período –más de dos años– que atravesó el MBA y MAC presenta un carácter conservador sobre lo artístico y tiene su culminación de manera abrupta, debido a que se desplaza Gerardi, principalmente, por el incendio que acontece en el despacho del intendente Cristian Breitenstein, en que se encuentra un cuadro de Benito Quinquela Martín, parte de la colección de los museos. Este hecho desencadena fuertes críticas a la gestión, que venía siendo acusada de otros faltantes de obras del acervo, entre ellas, cuadros de Antonio Berni y de Eduardo Sívori. A esta dirección le sucede por un breve período –ocupa el cargo un mes– Nilda Rosemberg, quien presenta su dimisión ante el desplazamiento de Guillermo David, director durante esos años del Instituto Cultural, que es remplazado por Federico Weyland. De esta manera, ante una nueva reestructuración de autoridades municipales en el orden cultural y frente a los acontecimientos expuestos, Weyland decide convocar en julio de 2009 nuevamente a Cecilia Miconi para coordinar el MBA y el MAC.

Este nuevo momento que tienen las entidades responde a una continuidad de algunos planteos ya mencionados, se deja de privilegiar un museo sobre otro, como había sucedido en la gestión de Duprat que privilegio el MAC o en la Gerardi que distingue el MBA, por una propuesta que es «no hacer distinción de Bellas Artes y Contemporáneo, sino trabajar en conjunto» (Saladino en Panozzo Zenere, 2015).

El cambio significativo se trata de la conformación de un grupo de trabajo interdisciplinario en conjunto con la dirección comienza, por un lado, a reflexionar sobre distintos aspectos de las entidades, haciéndose preguntas sobre sus funciones, lo que provoca cambios en las muestras plásticas, al igual que en las actividades que se suceden hasta ese momento en ambos museos. Por otro lado, en concordancia con las actividades que se plantean al comienzo de la segunda gestión de Miconi, se establece entre sus objetivos la importancia que tiene exhibir, divulgar y acercar las obras a la ciudad y, sobre todo, dar visibilidad a la colección para explorar aquello que ha sido trabajado, para generar posibles nuevas líneas de investigación del acervo en concordancia con un espacio participativo y el arte como una propuesta procesual (Montero, 2014). Algunas de las muestras que reflejan estos cambios son *Campamento. Objetos e instalaciones del patrimonio de los Museos de Bellas Artes y Arte Contemporáneo de Bahía Blanca*, curadas desde el museo o por curadores externos, y *Un montaje de posibles. Agenciamientos artísticos en torno al MAC durante los años noventa*, de Francisco Lemus.

De la misma forma, se fomentan en la programación exposiciones con actores locales y con mayor participación con el público, de ello dan cuenta *Cosecha* y *Local/Visitante-Visitante local*, y distintas actividades culturales, como la organización de talleres o de clínicas de obra gestionados por los museos o de manera independiente, como Taller de papel Marmolado (dictado por Martín Farfán Patiño y por Candela Mirabella) o Seminario prácticas curatoriales (a cargo de María Lightowler y de artistas del Proyecto Cosecha), también los ciclos *interACCION* y *Festival html*, entre otros.

En esta línea, otro cambio significativo está relacionado con el carácter de las Bienales Provinciales y Nacionales, ya que, a partir de 2014, la gestión de Miconi decide cambiar su formato alejándose de

la concepción tradicional relacionada al producto finalizado, por proyectos. Esta modalidad desplaza la presentación de un objeto artístico concluido, listo para ser expuesto, para darle lugar a los proyectos, a los procesos de creación y al montaje. De este modo, la gestión de Miconi se vuelca a una lógica vinculada a un centro de experimentación sobre el arte, pero ya no solo en el MAC como en la gestión de Duprat, sino en conjunto con el MBA, volviendo a su idea original planteada en su anterior gestión: un solo espacio de arte, entendido en la nomenclatura Museo MBAMAC Bahía Blanca. De este modo, nuevamente no se diferencian entre espacios expositivos, ya que ambos exponen indistintamente producciones modernas o contemporáneas.

REFLEXIONES FINALES

En el presente artículo desarrollamos un breve recorrido que abarca los veinte años del MAC. Presentamos los vínculos que se fueron estableciendo a partir de las distintas gestiones directivas –Andrés Duprat, Cecilia Miconi, Betiana Gerardi– en las que se generaron diferentes relaciones con el MBA de esa ciudad.

En un primer momento, distinguimos en la gestión de Duprat que la relación fue de diferenciación entre dichos museos, cada uno expuso un tipo específico de producción artística, destacándose un mayor protagonismo del MAC. El segundo momento que atraviesa esta relación es durante la dirección de Miconi, en que se destaca la unión de ambas entidades sin distinguir entre los espacios expositivos, ya que ambos exponen indistintamente producciones contemporáneas y modernas. El tercer momento es a partir de la gestión de Gerardi, allí nuevamente se marcan diferencias entre estos museos y, por tanto, entre ambos espacios expositivos, ya que cada uno exhibe propuestas plásticas según las condiciones que presenta cada sede, pero con la diferencia de las anteriores gestiones que se privilegia al MBA. En último lugar, nuevamente en la dirección Miconi retoma la idea de unificar a los museos, un espacio que exhibe indistintamente producciones modernas y contemporáneas.

Los contextos varían, cambian, se modifican, por ello es necesario detenernos a reflexionar críticamente sobre cómo se conciben y qué ocurre con el paso del tiempo en dichas instituciones culturales. La particularidad que va cobrando el vínculo entre el MBA y MAC se distingue como un fenómeno diferenciador dentro de los museos de arte del país. Por ello, este artículo no intenta dar una mirada acabada sobre esta problemática, sino mostrar las paradojas y las contradicciones que presenta en un contexto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor y HORKHEIMER, Max (2007). *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Akal.
- BENNETT, Tony (2007). «Exhibition, difference, and the Logic of Culture». In Karp Ivan, (comp.), *Museum Frictions* (pp. 49-69). Nueva York: Duke University Press.
- HABERMAS, Jürgen (1981). *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Gili.
- HUYSEN, Andreas (2001). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempo de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- HUYSEN, Andreas (2010). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de mass, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- MANDARÁ, Gustavo (2004, 7 de marzo). «Fiesta para recibir a un museo que se hizo esperar». *La Nueva Provincia*, p. 47.
- MONTERO, Carolina (2014). «Propuestas participativas y procesuales: la gestión en los Museos de Arte MBA-MAC de Bahía Blanca». *II Jornada de arte contemporáneo latinoamericano*. Buenos Aires: *La Ene, en el Museo del Libro y de la Lengua*.
- PANOZZO ZENERE, Alejandra (2015). *Entrevista a Cecilia Miconi*. Puede pedirse a < panozzo.a@gmail.com>.
- PANOZZO ZENERE, Alejandra (2015). *Entrevista a Daniel Saladino*. Puede pedirse a < panozzo.a@gmail.com>.
- ZURZUNEGUI, Santo (2003). *Metamorfosis de la mirada*. Museo y Semiótica. Valencia: Frónesis.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

- BUFFONE, Silvina (2005). «Otro panorama de la fundación de Bahía Blanca». *Ramona. Arte Visuales* [en línea]. Consultado el 15 de julio de 2016 en <http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASHba46/ebf12aac.dir/r58_05nota.pdf>.
- DÍAZ, Chistian (2015, 17 de septiembre). «Entrevista a Andrés Duprat/Museo Abiertos». *Habemusmuseo, Radio Vortex*, [en línea]. Consultado el 26 Febrero 2016 en <<http://habemusmuseos.com/completo.php?p=2>>.
- GUASCH, Ana María (2008). «Los museos y lo museal. El paso de la modernidad a la era de lo Global». *Revista Calle 14* [en línea]. Consultado el 15 de julio de 2016 en <<http://www.redalyc.org/pdf/2790/279021515002.pdf>>.
- PELUFFO, Gabriel (1997). «Ética museológica y globalización cultural - una perspectiva subregional latino-americana». *Revista Porto Arte* [en línea]. Consultado el 15 de julio de 2016 en <<http://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/issue/view/1231/showToc>>.
- TOGNETTI, Luis (2001). «¿Catedrales de las ciencias o templos del saber? Los museos de ciencias naturales de Córdoba, Argentina, a fines del siglo XIX». *Revista Historia, ciencia, Manguinhos* [en línea]. Consultado el 15 de julio de 2016 en <<http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v8n1/a02v08n1.pdf>>.
- ZACHARÍAS, María Paula (2015, 24 de marzo). «Museos del país: se multiplica el espacio para el arte contemporáneo». *La Nación* [en línea]. Consultado el 15 de julio de 2016 en <<http://www.lanacion.com.ar/1778650-museos-del-pais-se-multiplica-el-espacio-para-el-arte-contemporaneo>>.

NOTAS

- 1 Ejemplo de este modelo es el Museo del Louvre, creado durante la Revolución Francesa con el principal objetivo de permitir el acceso público de las nacionalizadas creaciones artísticas de propiedad de la Corona, nobles emigrados y conventos suprimidos, con la doble función de educar y de conservar en un arte orientado a valores morales y civilizatorios.
- 2 En 1929 comienza el desplazamiento del modelo museal, ejemplificado el primer modelo en el Museo del Louvre –ejemplo de espacio que había articulado tradición y nación, herencia y canon–, por un nuevo modelo museal, a partir de la creación en Nueva York del Museo de Arte Moderno (MoMA).
- 3 Hacemos referencia al concepto acuñado por Theodor Adorno y por Max Horkheimer (2007) que responde al resultado de las transformaciones de la sociedad capitalista, que establecen que lo cultural se subsume al orden de lo económico. Por tanto, lo simbólico y lo cultural pasan a ser instrumentos de control social, desde su estandarizada, organizada y administrada producción que responde a la lógica de mercancía.
- 4 Un referente de este modelo fue el Centre Pompidou en 1977 (París). Una entidad que reúne las condiciones de un establecimiento público de carácter cultural, con el objetivo de difundir la cultura contemporánea en una unión entre el arte y la vida. Este espacio museal aplica múltiples perspectivas: ser particular sin ser localista y transformarse en la «catedral de nuestro tiempo» (Guasch 2008: 10).
- 5 Se trata de un espacio que presenta una estética que apela a paredes monocromas, luces frías, discretas etiquetas y suelos pulidos que promueve un *l'art pour l'art*, asociado a una visión platónica del elevado reino metafísico; la forma pura evoca la materialización y la técnica completamente desconectada de la experiencia contextual (Guasch, 2008).

Más allá del vacío: intercambios teóricos y artísticos. Francia y Brasil en las Bienales de San Pablo (1959-1985)

Vinicius Spricigo

Boletín de Arte (N.º 16), pp. 20-29, septiembre 2016. ISSN 2314-2502

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

MÁS ALLÁ DEL VACÍO: INTERCAMBIOS TEÓRICOS Y ARTÍSTICOS

FRANCIA Y BRASIL EN LAS BIENALES DE SAN PABLO (1959-1985)

BEYOND THE VOID: ARTISTIC AND THEORETICAL EXCHANGE

FRANCE AND BRAZIL IN THE REALM OF THE BIENNIALS (1959-1985)

Vinicius Spricigo

vinicius.spricigo@unifesp.br

Escola de Filosofia. Letras e Ciências Humanas

Universidade Federal de São Paulo. Brasil

Traducción de **Berenice Gustavino**

gustavinobe@yahoo.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano

Facultad de Bellas Artes

Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido 25/03/2016 | Aceptado 13/06/2016

RESUMEN

Este trabajo analiza las bienales de arte contemporáneo y la afirmación del filósofo Vilém Flusser sobre la necesidad de repensar el concepto de exposición periódica a gran escala. El eje central de este estudio es una investigación en los archivos de Flusser en la Universität der Künste de Berlín, la Bienal de San Pablo y la Bienal de París. Partiendo de la propuesta de Flusser a esas dos bienales (1972), se analiza el pasaje del internacionalismo artístico a las perspectivas actuales de la globalización cultural. El análisis de los archivos entra en consonancia con los intercambios entre San Pablo y París en el marco de esas bienales entre 1959 y 1985, y esclarece los debates sobre la bienalización del arte contemporáneo. Dicho intercambio fue establecido en el ámbito de la crítica de arte por Mário Pedrosa y Pierre Restany.

PALABRAS CLAVE

Bienal de San Pablo; Bienal de París; Vilém Flusser; Pierre Restany

ABSTRACT

This investigation focuses on Contemporary Art Biennials and Vilém Flusser's claim about the critical need to rethink the concept of the periodical large-scale exhibitions. The central axis of this study is a research in the archives of Flusser at the Universität der Künste, Berlin, the Bienal de São Paulo and the Biennale de Paris. Taking as a starting point Flusser's proposal to the São Paulo and Paris Biennials (1972), this research analyze the passage from the artistic internationalism to the current perspectives of cultural globalization. The analyses of the archives resonate with the exchanges between São Paulo and Paris, within the framework of these Biennials between 1959 and 1985, and inform the debates on the biennialization of contemporary art. This exchange was established by the art critics Mário Pedrosa and Pierre Restany.

KEY WORDS

Bienal de São Paulo; Paris Biennale; Vilém Flusser; Pierre Restany



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Este trabajo analiza las bienales de arte contemporáneo y, en particular, la necesidad crítica de repensar el concepto de exposición que constituye el género bienal.¹ Apunta, además, a analizar el pasaje del internacionalismo artístico de posguerra a la perspectiva actual de la mundialización en el arte contemporáneo. La investigación llevada a cabo en los archivos de la Bienal de París (Archives de la critique d'art, Rennes), de Vilém Flusser en la Universität der Künste de Berlín y de la Bienal de San Pablo (Arquivo Histórico Wanda Svevo, San Pablo) permite poner en consonancia los intercambios teóricos y artísticos entre Francia y Brasil en el marco de las bienales y esclarecer, en modo historiográfico, los desafíos actuales del debate sobre la bienalización del arte contemporáneo. Recordemos que el período 1959 y 1985, durante el que se desarrollan las bienales de París, está ritmado por tentativas de reformulación de la Bienal de San Pablo, así como por importantes intercambios entre los ambientes francés y brasileiro.

El eje central sobre el que se articula este estudio está compuesto por una investigación sobre la proposición presentada por el filósofo Vilém Flusser² a las Bienales de San Pablo y de París. Desde el comienzo de los años sesenta, Vilém Flusser acompaña los cambios que se producen en ese dominio y escribe sobre el tema en artículos que serán publicados en el suplemento literario del diario *O Estado de San Pablo* (1965, 1967 y 1969). En 1971, participa en la segunda mesa redonda de la Fundación Bienal de San Pablo (que tuvo lugar entre el 4 y el 9 septiembre de ese año), organizada en paralelo a la XI edición de la bienal por René Berger, que ocupa en esa época el cargo de presidente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA). El debate gira en torno a diferentes proposiciones dirigidas a una reformulación de las bienales presentadas por críticos brasileiros y extranjeros, como Jacques Lassaigne (Fundação Bienal de San Pablo, 1971).

Es importante subrayar que la posición ocupada por Flusser en la Bienal está ligada, inicialmente, a la AICA en razón de su designación como miembro de un secretariado técnico junto con Antonio Bento de Araújo Lima, presidente de la sección brasileira de esa asociación. Invitado por Berger, el filósofo también está presente en 1972 en la 24ª Asamblea General de la AICA, en la que presenta su propuesta de reorganización de la Bienal de San Pablo. Para Flusser:

[...] la supuesta crisis del arte no es una crisis de estructura si no el resultado de una comunicación insuficiente entre este y el gran público. Cada vez más, el arte deviene estéril, mientras el gran público está condicionado por una cultura de masas. Si pudiera establecerse una comunicación significativa entre ambos, el arte volvería a formar parte de la vida cotidiana. La Bienal de San Pablo se propone como un banco de ensayo en ese sentido [...] El acento no debe ponerse sobre la exposición de las obras, sino sobre el trabajo que diferentes especialistas extranjeros y brasileiros deberían ejecutar en el lugar [...] Habría que constituir en el extranjero, sobre una base nacional u otra, grupos de trabajo con el objetivo de ejecutar las tareas específicas en San Pablo. En Brasil serían constituidos grupos correspondientes (1971: s/p).

Durante la asamblea, Flusser hace un llamamiento a los miembros de la asociación y se dirige a los asistentes con el objetivo de obtener el apoyo de su proyecto de reformulación de las bienales. Sin embargo, luego de la reunión, Flusser le comenta a Francisco Matarazzo Sobrinho, presidente de la Fundación Bienal, la desaprobación manifestada por el público presente en ese plenario (Flusser, 1972), entre el que se encontraban Jacques Lassaigne, director del Museo de Arte Moderno de la ciudad de París, y el crítico de arte Pierre Restany. En esa misma sesión plenaria, Restany declara que un gran número de críticos y de artistas, incluido él mismo, había decidido boicotear sistemáticamente la Bienal y, en consecuencia, se niega a participar de la exposición o a colaborar con los planes de Matarazzo para la reformulación del evento (Bouret, 1972).

A pesar de esta crítica, Flusser establece un contacto con la Bienal de París por intermedio del crítico de arte Radu Varia, también presente en la Asamblea general de la AICA. Varia se transformará, más tarde, en consejero internacional de la Fundación Bienal para la representación en la XII Bienal de San Pablo por sugerencia del filósofo brasileiro (Flusser, 1973). A fines de 1972, Flusser se desliga de la Fundación Bienal, a pesar de que la XII edición de esa exposición presenta varios proyectos ligados a sus propuestas, como por ejemplo *Animation Presse*, obra que forma parte de la serie denominada *Space-Media* (1972), de Fred Forest, artista francés y miembro del Colectivo de Arte Sociológico, expuesta en la sección «Arte y comunicación» de la Bienal.

Luego de la apertura de la exposición, en una carta dirigida al secretario general Mário Wilches, Flusser expresa sus preocupaciones relativas al hecho de que el proyecto haya sido modificado:

La idea que le presenté a usted y a los demás (y que fuera aprobada) era la de invitar extranjeros para que formaran equipos-laboratorios con los brasileros. [...] Parece que vamos a tener discursos extranjeros dirigidos a brasileros. Parece que la contribución activa brasilera fue marginada (1973: s/p).

De esta manera, Flusser llama la atención sobre la pérdida de una oportunidad para articular nuevas relaciones entre el centro y la periferia, con la que el evento en Brasil podría haber sido transformado en un modelo para otras exposiciones internacionales de arte.

En lo que respecta a la relación franco-brasilera, el debate sobre las bienales comienza en 1959 durante el Congreso Internacional Extraordinario de la AICA. Ese año está marcado por la fundación de la Bienal de París por André Malraux, a partir de una propuesta de Raymond Cogniat. Éste es, por entonces, comisario del pabellón francés en Venecia y se transforma en el Delegado General de la recién creada bienal. Cogniat está presente durante la v edición de la Bienal de San Pablo (1959), que se realiza por primera vez en el Palacio de la Industria diseñado por Oscar Niemeyer. Cogniat es acompañado por Jacques Lassaigne, que lo sucederá en 1967 como Delegado General de la Bienal de París.

El congreso de la AICA de 1959 es organizado por el crítico brasilero Mário Pedrosa en torno al tema *La ciudad nueva. Síntesis de las artes*, y se desarrolla en Brasilia, futura capital del país aún en construcción. Pedrosa es una figura central que permite aprehender y comprender el rol inicial de la bienal en el proceso de modernización del arte brasilero. Según él, las relaciones actuales entre el arte y la ciudad son un problema de orden estético:

La ciudad como obra de arte es hoy, en Brasilia, un problema práctico, un problema de experimentación, y ya no un problema teórico. [...] Tomando Brasilia, la ciudad nueva, como una obra de arte colectivo queremos decir que el arte se introduce en la vida de nuestra época, ya no como una obra aislada sino como un conjunto de actividades creadoras del hombre. Si hacemos una ciudad hoy en las condiciones de Brasilia, partiendo de cero, a mil kilómetros de distancia de la costa, podríamos decir que intentamos una especie de utopía [...] (Association Internationale des Critiques d'Art, 1959: s/p).

La estética *constructivista* sintetizada por Mário Pedrosa con relación a la arquitectura moderna de Brasilia adopta el optimismo del dogma funcionalista de la correspondencia entre un urbanismo nuevo y la modernización de Brasil. Sus escritos subrayan una representación moderna del arte y de la arquitectura brasileros y ofrecen un panorama del contexto en el que emerge la Bienal de San Pablo, fundada en 1951. El artículo «A Bienal de cá para lá» (Pedrosa, 1970) es el primero y, quizás, el más brillante en examinar la relación entre la Bienal de San Pablo y un Brasil moderno. En ese texto, Pedrosa presenta una retrospectiva del arte en Brasil, desde la colonización hasta la creación de la bienal. La perspectiva histórica adoptada por el crítico remarca el rol fundamental jugado por la Bienal de San Pablo en la construcción de una sensibilidad moderna en el seno del medio artístico brasilero de posguerra.

LAS BIENALES Y LA RECEPCIÓN DEL ARTE BRASILEIRO EN EL EXTRANJERO

En 1961, Pierre Restany asiste a la inauguración de la vi edición de la bienal, invitado por Pedrosa, y realiza luego un viaje de estudios de un mes por América del Sur. De vuelta en París, el crítico publica en la revista *Cimaise* un texto sobre la Bienal de San Pablo, sobre la situación intelectual y artística del Brasil moderno y, en particular, sobre las realizaciones arquitectónicas más recientes. Sin ninguna duda, la arquitectura de Brasilia es por entonces el símbolo internacional de un Brasil moderno, la imagen de un Brasil que circula en el extranjero. En el prefacio a la primera exposición de la Galería Debret de la Embajada de Brasil en Francia, en 1966, Restany subraya el papel de la arquitectura en la creación de un lenguaje artístico moderno en Brasil.

El problema capital que se presentó siempre a la imaginación creadora brasilera consiste en una forma particular de enfrentamiento con la naturaleza, que se traduce en numerosas modalidades «de

ocupación del terreno». La última es, evidentemente, la de Brasilia; naturaleza liberada y naturaleza domada; ciudad real y ciudad mítica; matrimonio racional del urbanismo de carreteras y de la tecnología de cemento. [...] Esta inteligencia sensible, he ahí el gran factor positivo del Brasil antiguo y moderno, factor de permanencia y catalizador de energías. De la respuesta que Brasil, a través de sus artistas y sus creadores, dará al problema de su modernidad depende sin ninguna duda el futuro del mundo en su totalidad; más allá de las efímeras hegemonías de un continente o de un grupo de naciones sobre las otras (Restany, 1966: 1).

Junto con la arquitectura, el crítico francés señala también a la Bienal de San Pablo como un foro privilegiado para los intercambios de ideas entre el *Nuevo Mundo* y el *Viejo Mundo*, es decir, entre las Américas y Europa. Por la relación entre Francia y Brasil, la Bienal de San Pablo aparece como el lugar de intercambio del arte entre los dos países y, en el dominio de la crítica de arte, el diálogo se establece sobre todo entre Pedrosa y Restany. Este último publicará en la revista *Domus* (Restany, 1965a) un estudio sobre la VIII Bienal de San Pablo de 1965. En ese texto, afirma que la bienal de 1959, la V, constituye el apogeo de esa reconstrucción cultural de Brasil. Subraya, además, el rol de la bienal desde 1951 en la internacionalización de la promoción artística brasilera como plataforma ideal para la difusión del desarrollo de la abstracción constructivista, propagada incluso en Francia a través de la participación de Mary Vieira, por ejemplo, en la Bienal de París de 1961 [Figura 1].

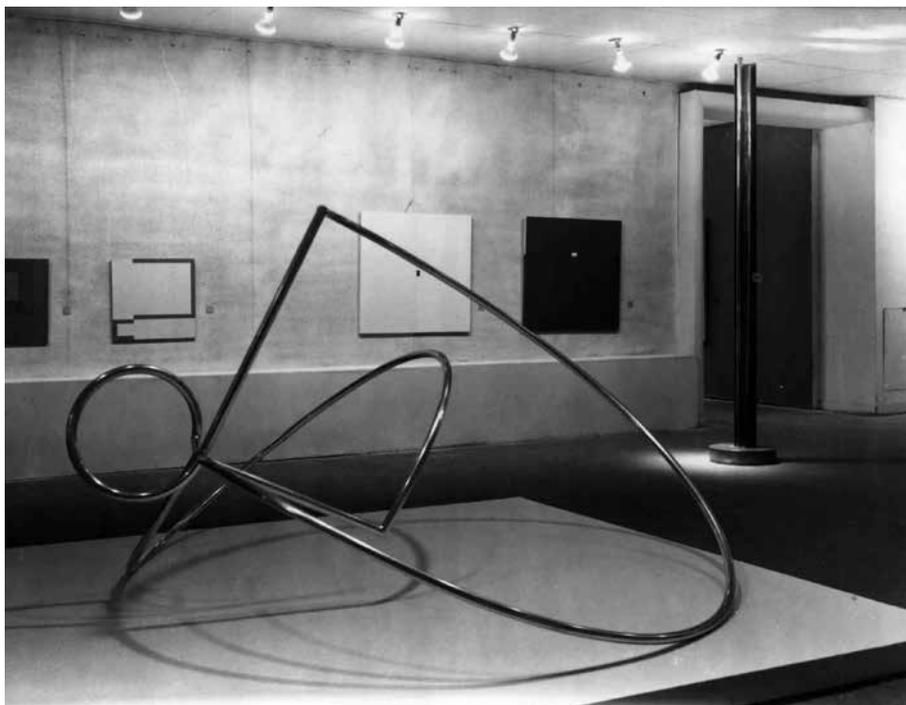


Figura 1. *Rythme dans l'espace N.º 2, tension-expansion*, (1951-1959), Mary Vieira. Archives de la Critique d'Art

Sin embargo, para el crítico francés, el cambio de década (1959-1961) marca el pasaje de «toda una generación que se había fijado en un estilo geométrico, hacia una pintura abstracta más lírica» (Restany, 1965a: 2). Bajo la influencia del proyecto de internacionalización del arte de posguerra propuesto por Estados Unidos (Asbury, 2006), la abstracción informal es premiada en San Pablo con la pintura de Manabu Mabe, que recibe una beca de estadía en París en ocasión de la primera bienal de esa ciudad en 1959. En la edición siguiente, entre los laureados extranjeros, se encuentra otro brasilero de origen japonés, Flávio Shiró [Figura 2].



Figura 2. *Muirapinema* (1961), Flávio Shiró. Archives de la Critique d'Art

Los años sesenta constituyen también un período importante de proyección del arte brasileiro al extranjero, en particular, con la participación en la Bienal de París de Sergio Camargo, galardonado en 1963 con el premio internacional de escultura [Figura 3].



Figura 3. *Relief* (1963), Sergio Camargo. Archives de la Critique d'Art

Camargo vivió en París entre 1961 y 1973, y cumplió un rol importante en la promoción de la obra de Lygia Clark y de Hélio Oiticica en Europa. La obra de esos artistas muestra la mutación de los paradigmas constructivos operados por el Neoconcretismo brasileño.

A mediados de los años sesenta, en el seno de esta experimentación formal, los artistas brasileños se apropiaron también del Pop Art. En 1967, la selección del comisario Antonio Bento, presidente de la sección brasileña de la AICA para la V Bienal de París, presentaba al público francés los más importantes artistas de la Nova Objetividade Brasileira, luego de la participación de Antonio Dias en la Bienal 1965, exponiendo, entre otros, a Rubens Gerchman y Hélio Oiticica. Este último sitúa la nueva experiencia de la figuración brasileña, traducida como *nueva objetividad*, en una encrucijada entre el arte pop americano y el Nuevo Realismo francés. En esta perspectiva descentralizada de internacionalización del arte moderno, que se disloca del eje París-Nueva York, el desvío que representa Brasil tensiona un campo de «hegemonías efímeras» (Restany, 1966: 1), que resultan, sin embargo, persistentes [Figura 4].



Figura 4. *Programmation pour un assassinat; Général, le poing se casse!; Innommé* (1965), Antonio Dias. Archives de la Critique d'Art

Un ejemplo significativo de ese campo de fuerzas en tensión es la participación francesa en la Bienal de San Pablo en el contexto del Nuevo Realismo. En 1967, la selección francesa rompió con la tradición de presentar en Brasil a los artistas de la Escuela de París. El comisario Michel Ragon optó por enviar una representación joven, compuesta por obras de Alian Jacquet, Jean-Pierre Raynaud y César. La correspondencia entre Restany y el crítico brasileño Jayme Maurício, adjunto de Artes Plásticas de la Fundación Bienal de San Pablo, señala el *problema francés* en la IX Bienal, es decir, la confrontación internacional entre el Pop Art americano y el Nuevo Realismo francés sobre la escena brasileña (Maurício, 1967). Al respecto, Ana Magalhães explica:

[...] una polémica surgió en ocasión del Gran premio de la Bienal de 1967, desencadenada con motivo de las relaciones establecidas entre las participaciones nacionales de Francia, de Gran Bretaña y de Estados Unidos. Si, por un lado, nadie ponía en duda la importancia de la participación norteamericana, por otro, la presencia de dos críticos norteamericanos (entre ellos Andrew Ritchie) en el jurado del Gran premio que habría podido orientar la elección hacia un artista norteamericano, despertaba la desconfianza del medio artístico brasileño. El premio se dirimió finalmente entre el inglés Richard Smith y el francés César [que no aceptó el premio que le fuera atribuido por el jurado de la IX Bienal de San Pablo] (2012: 118).

Ya en esa época, Restany señala la fragilidad de la empresa iniciada en 1951 por Francisco Matarazzo Sobrinho:

La Bienal de San Pablo, que ocupa hoy uno de los primeros puestos en el calendario artístico internacional es la obra, el hijo, la «cosa», de un gran mecenas reinante sobre un verdadero imperio industrial, Francisco Matarazzo Sobrinho. El éxito de la Bienal de San Pablo no un es milagro. Si en 1965 esta manifestación lejana se convirtió en el equivalente exacto de Venecia, ese resultado se debe al constante esfuerzo de voluntad de un solo hombre. De origen italiano, ferviente amante del arte moderno, asistente fiel a las bienales de Venecia. [...] Desgraciadamente, la Bienal de San Pablo es la obra de un solo hombre y, como el cristal, lo que tiene de brillante lo tiene de frágil (1965a: 1).

Para el crítico francés, la Bienal de San Pablo es «un coloso de pies de barro. Su destino permanece a fin de cuentas ligado a la evolución de la fórmula misma de las bienales. Se imponen reformas estructurales» (Restany, 1965b: 2).

EL BOICOT A LA X BIENAL

En ocasión de la IX Bienal de San Pablo, en 1967, Matarazzo invita a Restany a organizar una exposición sobre el tema del arte y la tecnología que tendría lugar en la siguiente Bienal (Zanini, 2009). Sin embargo, esa exposición fue anulada por Restany, como consecuencia del boicot a la X Bienal de San Pablo de 1969 [Figura 5].



Figura 5. *Dossier Non à la Biennale de San Pablo* (1969), Pierre Restany. Fonds Pierre Restany. Archives de la Critique d'Art

Durante una reunión organizada en el Museo de Arte Moderno de París, el conjunto de los artistas franceses seleccionados e invitados a la Bienal de San Pablo, firmantes del manifiesto «No a la Bienal», redactado por Pierre Restany, renuncian a participar en ese evento (Restany, 1969). El movimiento organizado por Restany en París es favorable al boicot conducido en Brasil por el crítico Mário Pedrosa, en reacción a los actos de represión y de censura del régimen militar de ese país. El régimen dictatorial instaurado en 1964 lleva adelante, cuatro años después de su advenimiento, medidas de restricción general e indiferenciada contra el medio cultural. En 1969, Pedrosa, por entonces representante de la Asociación Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), escribe un artículo bajo un pseudónimo para criticar el cierre de la exposición organizada por el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. Los artistas convocados para esa exposición debían representar a Brasil durante la vi Bienal de París (Pedrosa, 1969).

El boicot a la Bienal de San Pablo modifica en profundidad el punto de vista de la crítica de arte internacional que, en consecuencia, no presta ninguna atención a las exposiciones realizadas en Brasil durante los años setenta (Whitelegg, 2009). Ese período está marcado por la idea de *vacío cultural*, con motivo de la censura que alcanza a las manifestaciones públicas, y del exilio de intelectuales y artistas. Varios de entre ellos, como Pedrosa y Flusser, emigran hacia Francia. Se observan, además, omisiones en la representación de Brasil en la Bienal de París en esos años. Si en los años sesenta artistas como Maria Bonomi, Sergio Camargo, Willys de Castro, Antonio Dias, Anna Bella Geiger, Rubens Gerchman, Hélio Oiticica, Flávio Shiró y Mary Vieira se contaban entre los participantes, en la década siguiente no se enviarán representaciones de envergadura comparable. Este período de intensos intercambios entre Francia y Brasil es interrumpido por el boicot al que Restany convoca con el fin de denunciar el sometimiento de la Bienal al poder y a la represión política de los regímenes dictatoriales de América latina.

LOS CAMBIOS EN LOS MODOS DE REPRESENTACIÓN DE LAS BIENALES

La Bienal de París bajo la dirección de Georges Boudaille, conocerá un período de transición. En 1971, para responder a una modificación en su funcionamiento, se creará una comisión internacional dedicada a decidir «la elección de los artistas a invitar en colaboración con los correspondientes extranjeros elegidos en los diferentes países que participan tradicionalmente en la Bienal» (Boudaille, 1972).

En 1977, la Bienal de París selecciona una importante representación de América latina (organizada por Ángel Kalenberg, Director del Museo de Artes Plásticas de Montevideo) con Cildo Meireles, Carlos Zilio y el video-artista, Artur Matuck. En este período el arte del video es una expresión artística importante en las bienales de San Pablo y París; así, Gabriel Borba, asistente de Flusser en San Pablo, trabaja en un laboratorio experimental para la producción de video instalado por Zanini en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) y participa en la x edición de la Bienal de París y en la xvi edición de la Bienal de San Pablo en 1981.

La edición de 1981 marca un intento de renovación del prestigio de la Bienal. El acercamiento entre la bienal y el medio internacional del arte es retomado por Walter Zanini (2009), historiador del arte con formación universitaria francesa, que ocupa el cargo de comisario de la xvi edición de la bienal. Zanini conserva el principio de representaciones nacionales pero inaugura la exposición por analogías de lenguajes y por la invitación directa de artistas. Según Pierre Restany:

El problema de Zanini consistió en substituir, al menos parcialmente, la estructura tradicional de representaciones nacionales por una disposición temática en «nodos» (experimental, histórico, latinoamericano) y en «vectores» (nuevos medios, técnicas tradicionales). Su ambición era hacer una exposición de artistas y no una exposición de países [...] con un gran coraje intelectual, se enfrentó al monstruo de la burocracia cultural tropical. Creó una nueva empresa, la estructura «más abierta» del contenedor. El contenido no acompañó, y ciertos comisarios extranjeros, comenzando como siempre en estos casos por los franceses, Jean Clair en esta ocasión, boicotearon la institución porque los desposeía de una pequeña parte de su poder (1981: 1).

El crítico francés subraya, de esta manera, no solo las dificultades del comisario brasilero para superar la burocracia institucional de la bienal y el juego de potencias implicadas en la geopolítica

de las representaciones nacionales sino que señala, sobre todo, una melancolía respecto de las dos grandes décadas de la Bienal de San Pablo (1950 y 1960): «No es siquiera el reflejo del prestigio de la Bienal, es su sombra que se cierne en silencio a la vuelta de las rampas del hangar del Parque Ibirapuera. En la bella empresa de Zanini, no hay finalmente más que un cadáver, imposible de ser reanimado» (Restany, 1981: 4). El texto fue escrito el año de la muerte de Mário Pedrosa «el viejo león trotskysta, el gran hombre de la crítica brasileira» (Restany, 1981: 4).

CONSIDERACIONES FINALES

Más allá de la idea de vacío de la crítica cultural de la década del setenta o de la metáfora de la muerte propuesta por Pierre Restany, un aspecto a ser reconsiderado es justamente el cambio radical en el significado de las bienales que se inicia en los setenta. Flusser, por el contrario, desarrolla sus reflexiones sobre la bienal en línea con las modificaciones estructurales sufridas con la creación del cargo de curador y, por consiguiente, con la actuación de Walter Zanini y Sheila Leirner en la subversión del modelo de representación nacional por la articulación de la exposición en torno de núcleos y de temas. Además, estas modificaciones son consideradas por el filósofo desde un punto de vista geopolítico. El concepto de vacío, presente también en las bases antropológicas del pensamiento de Vilém Flusser, aporta la base teórica para el análisis de los intercambios culturales entre las bienales de San Pablo y de París. En el texto «Da Gula» (1963), Flusser utiliza términos como *devoração*,³ referencia inmediata al *Manifiesto antropófago* (1928), escrito por el poeta Oswald de Andrade; es decir, a la noción de cultura del modernismo brasileiro. El movimiento antropófago supone, a través de esta metáfora de la *devoración*, un cambio radical de los intercambios culturales. La metáfora está basada en los relatos históricos de los primeros viajeros europeos en Brasil que evocan el canibalismo. La cultura es así percibida por Flusser como un proceso de *devoración*. Este concepto podría así ser desarrollado más allá de la idea de *vacío cultural* de los años setenta. El vacío cultural, resultado del hambre cultural, es un concepto característico de los países periféricos, que resulta de las relaciones coloniales. El proyecto de Flusser subraya así, a través de un abordaje geopolítico, las posibilidades de articulación de nuevas relaciones entre los centros y las periferias. Su reflexión anticipa en la época los desafíos de la mundialización y del poscolonialismo, temas que nutren hoy las discusiones sobre las prácticas artísticas contemporáneas y las exposiciones de arte. Así, el estudio de la documentación en los archivos permitiría esclarecer los desafíos de la mundialización y enriquecería el análisis crítico de la historia de las bienales de arte contemporáneo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Oswald de (1928). «Manifiesto antropófago». *Revista de Antropofagia*, (1), p. 3.
- ASBURY, Michael (2006). «The Bienal de San Pablo: Between Nationalism and Internationalism». En *Espaço Aberto/ Espaço Fechado: Sites for Sculpture in Modern Brazil* (pp. 72-83). Leeds: The Henry Moore Institute.
- BOURET, Jean (1972). *Actes du Congrès de l'AICA. Dossier AICA. Archives de la Critique d'Art*.
- FLUSSER, Vilém (1963, 07 de diciembre). «Da Gula». *Em o Estado de São Paulo. Suplemento Literário*. Vilém Flusser Archive, p. 5.
- FLUSSER, Vilém (1965, 04 de septiembre). «Da Bienal». En *O Estado de São Paulo, Suplemento Literário*, p. 6.
- FLUSSER, Vilém (1967, 02 de diciembre). «Bienal e fenomenologia». En *O Estado de São Paulo, Suplemento Literário*, p. 5.
- FLUSSER, Vilém (1969, 27 de septiembre). «As bienais de São Paulo e a vida contemplativa». En *O Estado de San Pablo, Suplemento Literário*, p. 4.
- FUNDAÇÃO BIENAL DE SAN PABLO (1971). *Mesa redonda Internacional de Críticos de Arte*. San Pablo: Arquivo Histórico Wanda Svevo.
- MAGALHÃES, Ana (2012). «La Participation française à la IXe Biennale de São Paulo (1967) et la Question "César"». *Critique d'art*, (39), pp. 117-119. Rennes: Laboratoire LIDILE-Rennes2.
- PEDROSA, Mário (1969). «Os deveres do critico de arte na sociedade». En Arantes, Otilia (ed.). *Politica das Artes: Mário Pedrosa* (pp. 300-308). São Paulo: Edusp.
- PEDROSA, Mário (1970). «A Bienal de cá para lá». En Arantes, Otilia (ed.). *Politica das Artes: Mário Pedrosa* (pp. 217-284). São Paulo: Edusp.

ZANINI, Walter (2009). *Entrevista a Martin Grossmann, Vinicius Spricigo e Pamela Prado*. São Paulo. Inédito.

DOCUMENTOS DE ARCHIVO CATALOGADOS

ASSOCIATION INTERNATIONALE DES CRITIQUES D'ART (1959). *Actes du Congrès International Extraordinaire des Critiques d'Art*. Brasilia. Archives de la Critique d'Art [AICA.J001]

FLUSSER, Vilém (1973). Lettre à Mário Wilches (26.04.1973). Archives de la Critique d'Art [Bienal 1, No. 184].

FLUSSER, Vilém (1971). «Proposition à soumettre à la Conférence Générale de l'AICA qui se tiendra à Paris le 12 septembre et aura pour thème la 12ème Biennale de São Paulo». Vilém Flusser Archiv [Bienal 1, No. 173-174].

MAURÍCIO, Jayme (1967). *Lettre à Pierre Restany* (27.07.1967). Vilém Flusser Archive [Bienal 1, No. 84].

RESTANY, Pierre (1961). «Vlème Biennale de São Paulo». *Cimaise*, (56), pp. 115-117. Archives de la Critique d'Art. Fonds Pierre Restany [PREST.XSAML15/32-35].

RESTANY, Pierre (1965a). «VIII ème Biennale de São Paulo: comment va la cousine australe de Venise?». *Domus*, (432), pp. 47-52. Archives de la Critique d'Art. Fonds Pierre Restany [PREST.XSAML17/120-129].

RESTANY, Pierre (1965b). «São Paulo 1965: Calme Plat». Archives de la Critique d'Art. Fonds Pierre Restany [PREST.XSAML 17/141-142].

RESTANY, Pierre (1966). «Le Bresil; contree-pilote d'un art universel». Archives de la Critique d'Art. Fonds Pierre Restany [PREST.XSAML17/98-99].

RESTANY, Pierre (1969). «Dossier Non à la Biennale de São Paulo». Archives de la Critique d'Art. Fonds Pierre Restany [PREST.XSAML19].

RESTANY, Pierre (1981). «Zanini n'a pas réussi a ranimer le cadavre». Archives de la Critique d'Art. Fonds Pierre Restany

CARTAS

FLUSSER, Vilém (1972). *4º Relato. Lettre à Francisco Matarazzo Sobrinho* (22.09.1972, São Paulo, Brasil). Vilém Flusser Archive [Bienal 1, No. 183].

BOUDAILLE, Georges (1972). *Lettre envoyée à Alvaro da Costa Franco, Conseiller Culturel près l'Ambassade du Brésil*. Archives de la Critique d'Art.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

WHITELEGG, Isobel (2009). «The Bienal de São Paulo: Unseen/Undone (1969-1981)». *Afterall*, (22) [en línea]. Consultado el 25 mayo de 2016 en <<http://www.afterall.org/journal/issue.22/the.bienal.de.so.Pablo.unseenundone.19691981>>.

NOTAS

1 Este trabajo es parte de una investigación realizada en el marco de un posdoctorado en el Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia (cisc) de la Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), titulado «L'Exposition comme Medium», con el apoyo de la Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado de São Paulo (FAPESP) entre abril de 2011 y abril de 2014.

2 Vilém Flusser nació en 1920 en el seno de una familia de intelectuales judíos. Emigró a Brasil en 1940, poco después de la ocupación de la ciudad por los nazis. Luego de la publicación de su primer libro, *Lingua e realidade*, en 1963, Flusser fue nombrado profesor en la Facultad de Comunicación y de Humanidades de la Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) de San Pablo. Flusser es nombrado miembro del Secretariado técnico de la Bienal de San Pablo por Francisco Matarazzo Sobrinho e interviene en la organización de la xii edición de esa manifestación. El viaje a París en 1972 para preparar la bienal, supuso para el filósofo la oportunidad de dejar Brasil.

3 Devoración, acto de devorar (N. de la T.).

Woman figure in two Ottoman miniature painters

Beste Yildirim

Boletín de Arte (N.º 16), pp. 30-42 septiembre 2016. ISSN 2314-2502

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

WOMAN FIGURE IN TWO OTTOMAN MINIATURE PAINTERS

LA FIGURA DE LA MUJER EN DOS PINTORES DE MINIATURAS OTOMANAS

Beste Yildirim

beste.yildirim@gmail.com

Institute of Social Sciences. Bogaziçi University.Turkey

Recibido 09/02/2016 | Aceptado 17/06/2016

ABSTRACT

This paper aims to display of woman figure in two 18th century Ottoman painters' works –Abdulcelil Levni and Abdullah Buhari– in terms of art, gender and cultural encounters. My thesis is that although these paintings reveal many important points about the period such as sexuality, gender, perception of woman, symbolic meanings of dresses, socio-cultural hierarchies, visual and contextual changes from past to 18th century and also within the century, it should be investigated that how we can scent out similarities of gender issue in focus of female figures in the Ottoman world with the other variations of it for example in Safavid and Greek women representations. In this way, it can be possible to explain this viewpoint with the concepts of encounter, mobility and connection. Thus, this paper's scope will consist of a struggle to reclaim historical, cultural and artistic perspectives over the main topic.

KEYWORDS

Female figure; gender; Levni; Buhari

RESUMEN

Este artículo aborda las figuras de mujeres en las miniaturas de dos pintores Otomanos del siglo XVIII, Abdulcelil Levni y Abdullah Buhari. Se analizarán estas pinturas en términos de arte, de género y de encuentro cultural. Se entiende que, si bien en ellas es posible apreciar muchos puntos importantes sobre el período –como la sexualidad, el género, la percepción de la mujer, los significados simbólicos de los vestidos–, las mismas deben ser investigadas comparativamente con otros esquemas de representación femenina relacionados con representaciones persas y griegas. De esta manera, es posible explicar e interpretar este punto de vista, enfatizando en los conceptos del encuentro, de la movilidad y de la conexión entre culturas diferentes. Así, el alcance de este artículo consistirá en articular diversos acercamientos históricos, culturales y artísticos en torno a un abordaje interdisciplinar y de género sobre la representación de la mujer en el arte otomano.

PALABRAS CLAVE

Figura femenina; género; Levni; Buhari



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

«Images are past ways of seeing and thinking.»
Peter Burke (2001)

Thinking and studying about visual materials as part of history of art and architecture is a challenging attempt because it requires to be able to see what there is beyond the visible. After the process of seeing, we should think, rethink, interpret and expand our perspectives which surround our mentality. Images can be symbols and reflections of many things because they are reproductions of the artist and, then, of the audiences, and this circle is like an endless loop but in every gaze the meanings of the images gain multiple layers with time.

At first, I had many *images* from the 18th century, which were produced by Abdulcelil Levni and Abdullah Buhari, to research about them and evaluate my findings. However, after I had started to think and read about my topic, I encountered with different *images* from different artists, cultures and periods. Then, I started to think about how different from each other they are and why I am searching for differences among them. I have realized that I should focus not only on distinctive features, but also on connections, transitions and reflections between them because the importance of connection, encounter, mobility and channels that take us to this journey should also be emphasized. One of my questions is: How different from each other are they? Related to that I can ask another question: Why did these differences get my attention before considering similarities, connections, relations and some crucial circumstances and processes during their realization in history? I will handle these two painters's works with a comparative and at the same time a comprehensive approach in terms of *gender* and *cultural encounter*.

THE 18TH CENTURY OTTOMAN MINIATURE

The history of Ottoman painting in the 18th century comprises certain remarkable features. For this reason, I have been interested to study this issue in order to see some features of transition from a rooted and traditional miniature painting to an opener version of Ottoman painting that synthesizes Western and settled Ottoman components. At this point, *transition* can be a key word because the 18th century is a period of changes in the social life together with an increasing and observable contact with the Western world. Thus, many scholars interpret that an evident change came true in the manners of painting and miniature as parallel to these social changes. Technically, we can think about the issues of perspective and dimension about painting. However, an interesting statement of Ersoy, which I found in the thesis of Serkan Ilden (2011), is that the principle of unity in the compositions as a characteristic of classical period in the art disappeared in the 18th century. Therefore, distinct, independent and scattered scenes started to reflect to painting as a sign of disorder and complexity in the social life. In order to understand what was happening in the 16th century Ottoman painting, for example, going back to the 16th and then 17th centuries will be reasonable. On account of that, I reached this technical detail by making a painting composition from only one viewpoint and a certain distance. However, in the 18th century miniatures, for example in Levni's, Buhari's and their successors' paintings, we start to see the scenes from a closer distance and different places (Ilden, 2011). In the issue of content of the 18th century paintings, we can see a transition from external to internal curiosities about people. For instance, it can be said that there was a parallelism on this subject between painting and literature. From the second half of the 17th century, an increasing interest for in ordinary daily life of people in literature began to show itself in the world of painting and brought more visible reflections to the scenes which were visualized (Ilden, 2011). All these transitions have a culturally originated root as a backbone to constitute this framework, but I will mention this aspect under the title of cultural encounters.

To look at the history of the 18th century Ottoman miniature we should observe this period in the light of historical interpretations. Firstly, Günsel Renda (1977) asserts that the Tulip Period, namely the period of Ahmed III, was the last active period for Ottoman miniature because Ottoman miniature, which have come to a standstill in the 17th century, started to flourish again. This flourishing came to the stage with Levni. In this century, new topics such as single male and female figures in various clothes while drinking, dancing, playing music, adjusting hair, reading a book, holding an object, having a bath, smelling a flower, and making love became dominant, thus Levni used most of these

topics. Then, some ambassadors in Istanbul started to get some dress albums introducing various Ottoman clothes to the West prepared. Concerning this issue, I will mention Jean-Baptiste van Mour as a remarkable painter, which will explain Levni's life and works. When we came to the period of Mahmud I, we see Abdullah Buhari as the most famous painter. He also used many of these scenes but he tried to draw his own path in this new figuristic fashion. In the second half of the 18th century, we can encounter with Enderunlu Fazil and his most famous works as *Zenanname* and *Hubanname*, which show male and female beauties of various countries. According to Renda (1977), it has also a feature as dress album with the local characteristics of the figures. The concept of dress album and some remarkable examples of it became very helpful for me to evaluate Levni's and Buhari's works in a complementary viewpoint. I will start to handle the issue of women figures in the 18th century in order to continue my way towards this paper's target.

WOMEN FIGURES IN THE 18TH CENTURY OTTOMAN MINIATURE

When the Ottoman Empire gradually started to come open to the West in the 18th century, new tastes emerged inside and outside the palace. In the 17th century the figure of woman among the paintings of albums mostly took place in the interior spaces, however in the 18th century, we can see these figures in some different contexts.

If we go to the previous period from Levni, Hesna Haral (2006) states that before Levni woman figure had been described as religious, literary and social types in the Ottoman miniature. For example, they were delineated as some components of hagiographies and also as famous and imaginary lovers like Leyla and Irin. How and why did this change emerge in this period? As an answer to this question, Begüm Özden Firat (2008) summarizes Renda's statements in his thesis that in the 17th century there was an observable increase in depiction of women figures because some miniaturists started to work outside of the imperial atelier, so they started to depict the everyday lives of ordinary people. Therefore, we encounter an evident change in figural representation in an expanded scale of themes. In addition, he gives this quotation from Renda that female figure «rarely encountered in previous centuries, had now become a subject in its own right» (Renda in Firat, 2008: 67). Together with this development, another fashion including erotic and nudist themes started to become more spread in a certain circle that symbolizes a private matter, for this reason it was allowing an underground circulation of books. It is possible to see even some books as *Bahnames*. They consisted of various illustrations of intercourse positions (Firat, 2008). Another important statement comes from Tülay Artan. She remarks that we can see common transformations of the 18th century Ottoman society in the miniatures, and they can show «women with décolleté dresses entertaining themselves in the presence of men in intimate (*mahrem*) spaces from baths to houses» (Artan in Firat, 2008: 68). Thence it is likely to say that a gliding was experienced about the concept of space. Women's role in the 18th century Ottoman society is a key point to understand this reflection of changing dynamics. Whether the woman belongs to court or public in the miniatures, she can be a reflection of the period in terms of her clothes –design–, and her beauty both in any kind of place such as home or bath. If we refer to a foreign viewpoint about Ottoman woman, the first name that comes to my mind is Lady Montague. In the article of Yücel Özkaya written about Turkish women according to Turkish authors and European travelers, I have found a part of Montague's account about description of Turkish women. She sees a bath in Sofia and writes a letter in 1717. Her observations are about their beauty, white skins, nice hair as decorated with pearls and ribbons, so she likens them to fairies of beauty (Özkaya, 2008). Especially on the subject of beauty, Rukanı and Karaka give these details:

A beautiful woman is generally painted with thin eyebrows, a little mouth, eyes like almond and long hair. The necessity of drawing the figures smaller if they are in the background is not emphasized and attracting attention to an important figure is provided by drawing it bigger (2008: 2).

I have seen a parallelism between the paintings of Levni and Buhari and Montague's accounts in terms of their emphasis on physical description of women with various jewels and decorating objects after I examined the miniatures and representations of women as detailed.

Apart from this kind of description of Ottoman women, there have been two important topics about

them, slavery and their social roles, which had been written by the most of European travelers. In that point, we of course should take their Orientalist point of view into consideration to understand a layer of their interpretation. According to Özkaya, few of these travelers pointed out harem as a domestic order that requires diligence, frugality and farsightedness instead of only sexual tastes. So, there had been a change in Eastern woman's image as a member of family and the spouse of the man as an individual, if it is possible to say like that (Özkaya, 2008). Related to this issue, the article of Nancy Micklewright (1997) is very important to evaluate their roles because she examines these miniature paintings in order to determine exactly how and in what circumstances women appeared. Therefore, it will allow us to increase our current limited awareness of women's place in Ottoman painting. Her main concern is about musicians and dancing girls's images in Ottoman painting, and this theme is common among Levni's and Buhari's paintings. Because she asks this question that can we learn anything about the role of women in the Ottoman society from these images, we can definitely bring some possible answers for it as I have tried to mention above. After that, we should consider the issue of discourse on gendered space in Ottoman society together with indoor and outdoor issues about women's presence. Concerning this, she asks how they used and occupied space in the Ottoman world over their positions in the paintings. After these statements and interpretations about the place of women figures in the paintings, moving respectively from Levni's and Buhari's paintings as being a little more detailed will be helpful for me in order to transpose my evaluations.

LEVNI AND HIS WORKS

Many art historians describe Levni (d.1732) as the most famous painter in the period of Ahmed III. His original name is Abdülcélil Çelebi and he was born in Edirne. He is not only a painter but also an illuminator and poet. His title, Levni, symbolizes his status as well educated and reputable because it means multicolored and versatile. After he came to Istanbul, he learnt miniature and music. Together with his graduation from *Nakka hane*, he became a master in Ottoman decorative arts. There are three important works that belong to him: *Silsilename* (consisting of sultan portraits) in Topkapı Palace Library, *Surname-i Vehbi* (including 137 miniatures in the manuscript which is about a circumcision festival in 1720 of four sons of Ahmed III) and *an album numbered H.2164* done between 1710 and 1720 (bearing male and female European and Persian figures in various clothes as drinking, dancing, playing music, adjusting hair, smelling a flower, showing fondness of luxury and entertainment in the court life). Among his miniatures, my main concern is his female figures and his technical attitude to create some changes from the previous period. As Banu Mahir (1998) states, Levni is known as an artist who tries to give the effects of light and shadow and takes some previous miniaturists' struggles for bringing perspective to the Ottoman painting. In fact, apart from these techniques, finding a parallelism between painting and literature in terms of context is possible. In that point, Bulut likens Levni's usage of woman figure to Nedim. She evaluates about the emergence of this preponderance of woman figure in the paintings of Levni as similar with the themes of individuality such as love, woman and drinking in Nedim's poems (Bulut, 2001). Another common point between Nedim and Levni is breaking privacy about their body and beauty as we see about deep cleavages of their clothes in Figure 1.

There are important works for researching Levni's work and all of them point out that we can see the influence of the Tulip Period in his paintings such as Turkish Rococo in the carpets, rugs, tents that take place in the background of his compositions. In the issue of color, Elif Apaydın (2011) writes that the artist mostly used hot colors as red and yellow, also light purple and lilac. Süheyl Ünver (1951) is another important person who studied about Levni. He writes in his book that Levni is the product of the Tulip Period's prosperity and peace, for this reason he reflected and kept alive the pomp and the magnificence of his own times in his paintings. Ünver also mentions the effects of Persian, Indian, and previous Turkish schools on his style, however he strongly emphasizes that the uniqueness of Turkish character on his paintings are observable because he adapted all different components with a Turkish character, for this reason he is important as a person who achieved this transmutation.



KARANFILLİ KADIN
(Kat.No. 7)

Figure 1. *Woman with Carnation*, Levni

BUHARI AND HIS WORKS

Abdullah Buhari is an important Ottoman painter during the period of Mahmud II. It is difficult to find detailed encyclopedic knowledge about his life but there is a common view stated due to his sign and dates in the paintings that he produced his art works between 1735 and 1745. His works take place in Istanbul University, Topkapı Palace Museum Library and Edwin Binney Collection. He is considered to be the last painter in the transition period from traditional miniature patterns to Western techniques and genres. He approaches the patterns of Western art towards his novelties on the clothes of his figures. In addition, like Levni, he tries to achieve the illusion of three-dimensional style of Western artistic tradition.

Ehnaz Yalçın (1999) states that these paintings are collected in some albums—including twenty-two male and female figures— which had been prepared for the court and its surrounding. Yalçın writes that these figures are made as looking at a certain model unlike Levni. This question can come after these evaluations: What do these descriptions mean? Certainly, they have an important role due to their documentary quality in terms of indoor woman fashion and clothing style of different ethnic groups. Other details about decorative components of his paintings are realistic flowers with high

coloring technique and also the compositions of small parts of landscape are remarkable features of his art. In order to understand his descriptions in a detailed way as much as possible Yalçın explains all parts of women's clothes and accessories such as *ferace*, *yasmak*, *yeldirme*, *ma lah*, *pazubent*, and the meanings of their shoes' color (Yalçın, 1999).

It is known that festivals, which had an important role in the society, were started to describe in a changing way in the 18th century with Levni apart from *Surnames*¹, so we can come across with the dancer and musician women with the detailed descriptions of their clothes. Figures have certain social typical features as musicians and dancers as *rakkase* and *çengi*. In addition to these, even though we start to see issues like those kinds of female figures, love scenes and daily life practices, the distinction between man and woman as *haremlük-selamlık* were going on to live in the miniatures as a remained feature of traditional understanding (Yalçın, 1999). However, their handling start to change and become more dominant as a reflection of the search for ideal woman type and body because Yalçın explains this statement that we cannot see any elder women or a very young girl. It can be another key point to understand the perception of woman in this period. Therefore, the first works as in the quality of album started to occur. After that, this trend continued with Buhari but he added different compositions such as the bath scene in Figure 2, love scene and the first naked figure.

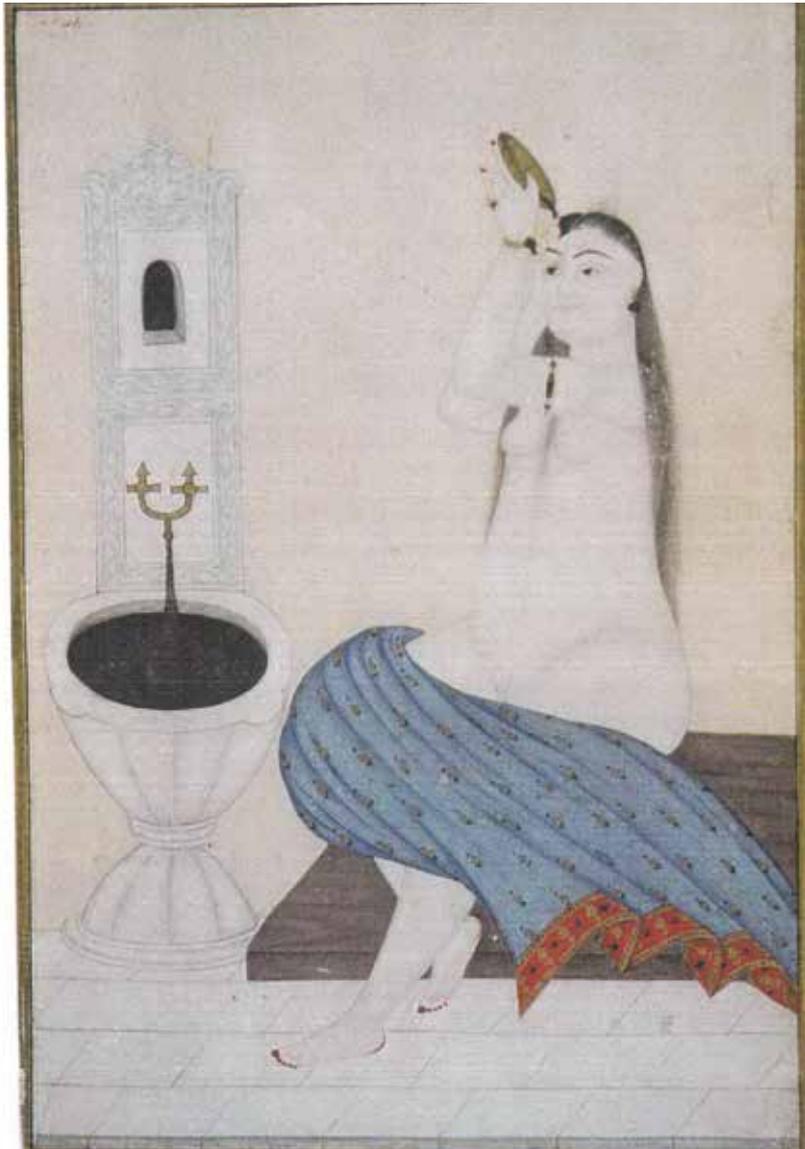


Figure 2. *Woman in the Bath*, Buhari

It can be said that after Levni, Buhari achieved to constitute his own genre, and he mostly chose curvy and plump women. In his paintings, it is possible to see erotic themes. Despite an Islamic cultural atmosphere, he achieved to make his own synthesis. In his works based on single woman appearance, there are women making music, sitting, looking at the outside from the window, holding a flower, taking a bath and so on. Especially the bath scene was an important theme for the Western artists and they used this theme as an Orientalized tool in their works of art. Later, we start to see some distinctive woman compositions as giving birth, applying their daily practices and in some different dramatic scenes (Yalçın, 1999).

To sum up, daily and periodic descriptions were successfully given. Apart from the artistic techniques of the miniatures, my main concern will be about the demonstration of the women with their portraits, postures, social status, clothes and accessories in order to find some symbolic connections with their previous and contemporaneous examples from Safavid and Greek paintings. Before I mention the paintings of two artists in a general framework, firstly I would like to make a comprehensive comparison between Levni's and Buhari's women. After that, in order to make my perspective expand, I can compare Levni's works with some previous Persian paintings and Vanmour's drawings, and Buhari's paintings with some descriptions of Greek women in the dress albums, broadly within the framework of center and periphery due to a main land and island connection in the Greek part of the story.

COMPARATIVE APPROACH TO LEVNI'S AND BUHARI'S FIGURISTIC WORKS

I have thought about why this comparison is necessary and important for me to write because finding connections between their paintings and their way to evaluate their period they lived attracted my attention. When I looked at their paintings at first sight, I realized similar concepts but different perceptions. For example, both of them used certain themes such as a woman holding a rose or carnation, musician woman, dancing woman, and veiled woman but apart from their techniques, their interpretations are quite different. This difference is visible on the clothes, poses, standing and expressions of women. In order to make my point clearer, I would like to evaluate two figures by Buhari which have the same theme: woman with a carnation. Under the same title, we can see many differences such as women's body size, facial expressions, style of dresses, their drapes, selection of colors, fabrics and patterns, their hairdressings, accessories, and shoes.

Firat's thesis became so helpful for me to see some scholars' interpretations about the comparison of these two names in a larger perspective. Renda argues that Buhari's «renditions convey more volume, definition and weight» (Renda in Firat, 2008: 62). According to her, «Buhari succeeded in freeing figures from representational prototypes by appropriately placing his modeled figures in space» (Renda, 1980: 65-66). Moreover, Mahir asserts: «Buhari may have used a real-life model in making his single-figure miniatures» (2004: 80). «She, like the women in other miniatures of Buhari, is an unidentified woman who just happens to be bathing herself.» (Firat, 2008: 62). On the contrary, in some paintings of Levni, we can see a background as a story about the women because in some of them their names or nicknames are written. On this subject, Tülün Değirmenci (2015) evaluates that these women could be characters of some certain stories, for example, a veiled woman (with *ferace*) is described as convenient for outdoor space with her face cover. On the other hand, there is a remarkable detail about her identity that is the note written about her name: «*Menekşe Tuti*». Değirmenci likens this to a cheerful name as well as it can be used for *alüfte* or *aşifte*, namely for wantons. This can show that even though these women are described in an appropriate way to public sphere, they can have unapproved or immoral features, and it is given in the painting in a surprising way with a small note in Levni's paintings. In this case, these women figures can be evaluated as types created by inspiring from the real life (Değirmenci, 2015).

Another remarkable point comes from Betül Ipsirli Argit:

In individual miniatures appearing in his album, Levni draws women wearing *yashmaks*, which are more transparent than those women appearing in the *Sumame-i Vehbi*. In these miniatures, Levni may have represented a group of attractive women who wore transparent *yashmaks* in order to reveal their beauty or he might just have used his initiative or imagination as an artist. Therefore, it would be wrong to generalize that women appearing in this series are representative of the way all Ottoman women appeared in public

Of course, avoiding from generalizations will provide a more objective viewpoint about the identities of the women in his paintings, but at least it is possible to say transparency in their clothes is an attractive feature about their idealized descriptions.

Another difference is pointed out by Güner İnal (1982) that Buhari's paintings are evaluated with smartness and variegation in the technical description of figures, for this reason she asserts that in comparison with Levni's paintings, Buhari's paintings have more features of portraiture. It can be possible to associate this idea with the reason for evidently visual multitude of details in women's clothes.

GENERAL EVALUATION

I would like to consider my topic together with two subtitles: *Gender and Cultural encounter*.

Gender

In order to evaluate the gender issue on these paintings, I should have explained male figures which were constituted in that period but I could catch some small details when I slightly looked at them, for example in Buhari's paintings there are some male figures as the portraits of sultans or some men from the court environment. In daily life figures, they are represented reading books, for example. There is not any kind of moral or sexual attribution to them. On the other hand, we can see women as sexual objects with their nude and plumpy bodies, immoral characters as *aşüfte* or *alüfte* being wanton or a component of enjoying life with flowers, as dancing and playing instruments. With their clothes, their social borders and roles were easily drawing because she had to wear something indoor and another outdoor. Whether they obey or do not obey these socially constructed rules, their characteristics as being loose for example cannot be change and are emphasized from the perspectives of these male artists.

Maybe only going on from the concept of body can be persuasive my viewpoint about this gender issue in these paintings. Moreover, if I give some quotations considering my topic methodologically and theoretically which are also previously used in the thesis of Firat, it will provide a stronger background for the issue. He firstly proposes: «The miniature encourages a spatial, embodied, haptic, and erotic intimacy that plays on the boundaries between knowing and not-knowing the other's body» (Firat, 2008: 62). It can be said that to know the unknown body and to interpret this in an idealistic framework, privacies such as the scenes as sleeping or having a bath in the interior space with naked or lownecked dressed bodies started to break. Then, these interventions were completed with pre-cut social roles for women. For this reason, Firat rightly consults Inge Boer's concept «palimpsestic reading» as a reworking of Roland Barthes's notion of rereading (1981), to stress a necessity to evaluate these miniatures with their multilayered natures in terms of changing meanings of every component of them with time (Firat, 2008).

Cultural encounters

This part is very important to enlarge this framework and to show some connections that I have realized in the light of readings. Firstly, I would like to start with a different album I examined that is *Ralamb Costume Book* in 1657 because this is a previous example for my main actors, Levni and Buhari. This album is produced for selling to tourists, and they were probably copied a master set. In many figures, there are some remarkable women representations considering their ethnic identities as Turkish, Armenian, Greek [Figure 3], Persian; their standings as dancing (*çengi*), playing an instrument or holding a flower. These representations are naturally void of a very detailed composition about their clothes, facial and bodily expressions, and more importantly sexual attributions with décolletages but it is important to see how this evolution had come true from that period to the 18th century.



Figure 3. *Greek Girl*. Ralamb Costume Book, 17th century

Another important collection including very attractive paintings belongs to Jean Baptiste Vanmour (1671-1737), which is quite significant to compare with Levni's paintings because many scholars assert that it can be possible to find some connections and similarities among their paintings. He came to Istanbul in 1699 and it is known that he did not leave the city until his death in 1737. Under the title of *Illustrations of Turkish Civilians*, we can see Turkish women's representations as resting on the sofa, having a bath [Figure 4], playing canon, and dancing. Gül İrepolu (1999) considers a possible similarity between Levni's and Vanmour's paintings in terms of postures and expressions of figures. Moreover, she emphasizes the traditional attitude of Levni in his paintings as a difference but despite that, she asserts that Vanmour and some other foreign painters come to Istanbul can make Levni's viewpoint expanded due to their paintings' robust stances.

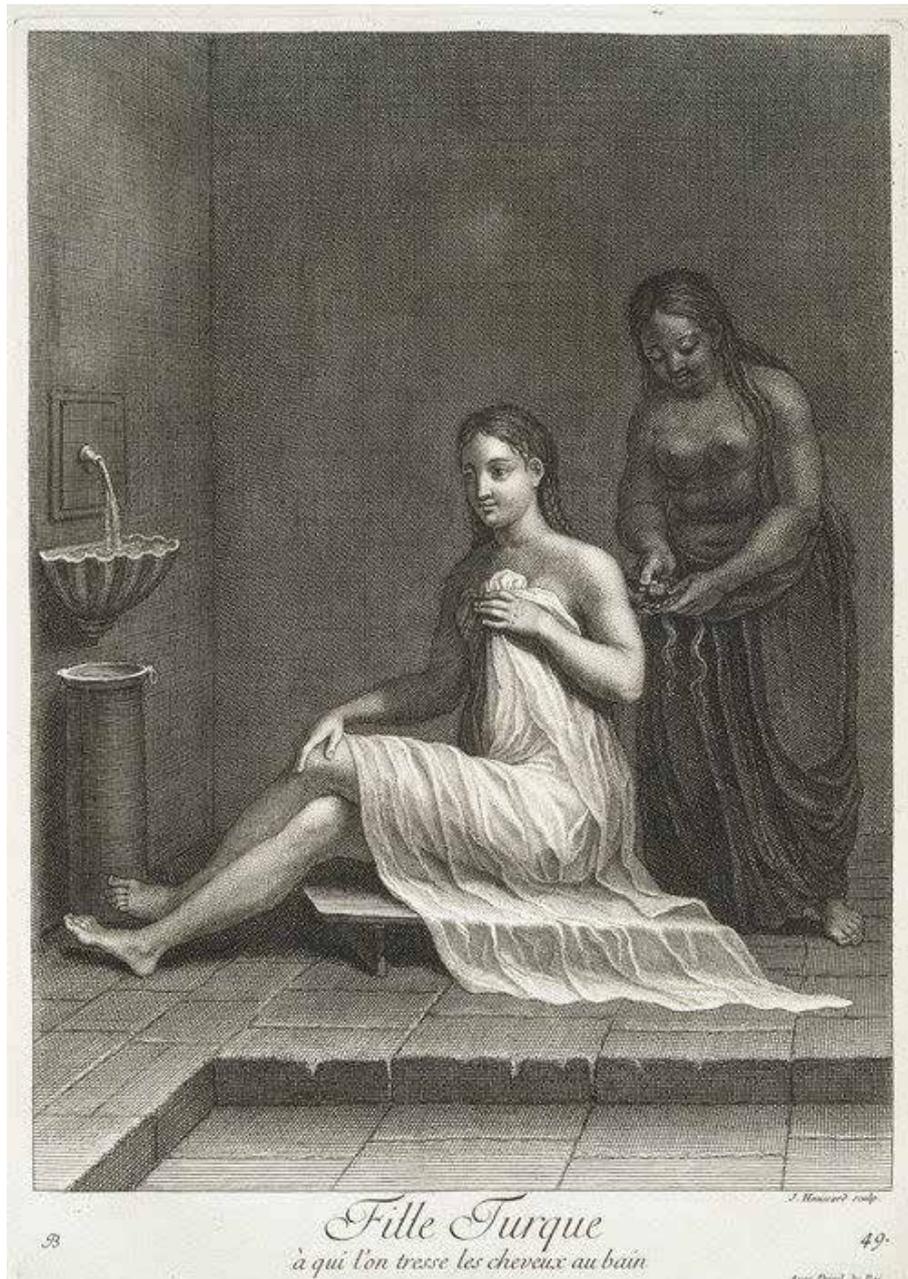


Figure 4. *Turkish girl whose hair is braided at the bath*, in *Illustrations of Turkish Civilians* (1714), Jean-Baptiste Vanmour

Another cultural encounter that we can find in the paintings of Levni is Persian influence. As we know Persian miniature art is very important in the miniature tradition. It is quite possible to see some interactions due to cultural encounters. In this issue, İnal (1982) asserts that the idea of an album including figural representations on miniatures is seen in Safavid Iran. More importantly, she points out that there are some copies from Safavid examples show a kind of Iranian impact on Ottoman painting. This figuristic painting started a fashion in itself in the 17th century, and some other important painters Sadiki Bey, Ali Naqi, Gürcü Siyavuş, Rıza-i Abbasi, Muhammed Kasim ve Muhammed Yusuf produced numerous works in the field of painting, and they continued to use miniature techniques. More specifically, İrepoğlu (1999) points out that Levni, in some paintings regarding Persian types, can be influenced by the school of the figures of Rıza Abbasi whose paintings are also in Topkapı Palace Museum Library.

The last encounter that I have reached is the evolution of this cultural encounter. As a last example, in the paintings of Octavien Dalvimart, we can see some descriptions of Turkish and Muslim women with some certain similar dresses. He came to Turkey in about 1798 and made his drawings. In his album titled *The Costume of Turkey*, he describes an odalisque, a sultana, Turkish women with provincial dress and in typical costume of Istanbul [Figure 5], and Muslim dancer woman. On the other hand, he also made paintings about Greek women from different islands with their local clothes, hair dressings and accessories.



Figure 5. Muslim woman dancer from Istanbul (1802), Octavien Dalvimart (d'Alvimart), in *The Costume of Turkey*

CONCLUSION

As a conclusion of this paper, looking at the visual sources from the perspective of only similarities and differences between styles of artists is a quite narrow viewpoint. So, for a wider framework, these works should be considered in terms of historical evolution of these paintings into dress albums, and developments of figural descriptions together with their physical and identificational representations.

Finally, another important source, the book of Jennifer Scarce (2003) is helpful to emphasize the importance of looking at the issue from many different sides. Her emphasis on the lack of officially defined and recognized feminine public roles, necessity to see Byzantine-Ottoman inheritance in order to understand Greek connection, and thinking about the possibility that Muslim women's clothes have been influenced by the Christian and Jewish costumes have been creating the other open-ended questions to improve this paper in a future time.

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- APAYDIN, Elif (2011). *18. Yüzyıl Minyatürlerinde Kap Formları (Levni, Buhari ve Enderuni'nin Eserleri Üzerine Bir İnceleme)*. Master Thesis. Istanbul: Marmara Üniversitesi.
- BARTHES, Roland (1981). *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York: Hill and Wang.
- BURKE, Peter (2001). *Eyewitnessing: the Uses of Images as Historical Evidence*. New York: Cornell University Press.
- DEĞİRMENCI, Tülün (2015). «Osmanlı Tasvir Sanatında Görselin 'Okunması': İmgenin Ardındaki Hikâyeler (şehir Oğlanları ve İstanbul'un Meşhur Kadınları)». *Osmanlı Araştırmaları/The Journal of Ottoman Studies*, (45), pp. 25-55. Istanbul: ISAM, Centre for Islamic Studies.
- HARAL, Hesna (2006). *Osmanlı Minyatüründe Kadın (Levni Öncesi Üzerine Bir Deneme)*. Master Thesis. Istanbul: Marmara Üniversitesi.
- İPŞİRLİ ARGIT, Betül (2011). «Visual Material as a Source for the Study of Ottoman Women in the Early Modern Era». In Fatma Türe and Birsen Talay Keşoğlu (eds.). *Women's Memory: The Problem of Sources*. (pp.29-39). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- İRİPOŞLU, Gül (1999). *Levni: Nakış, Şiir, Renk (Levni: Painting, Poetry, Colour)*. Istanbul: T.C. Ministry of Culture Press.
- MAHIR, Banu (1998). «Abdullah Buhari'nin Minyatürlerinde 18. Yüzyıl Osmanlı Kadın Modası» (18th century Woman Fashion in Abdullah Buhari's Miniatures). *Art and Culture Magazine*, 12. (pp. 70-81). Istanbul: Mas Publication.
- MAHIR, Banu (2004). *Osmanlı Minyatür Sanatı (Ottoman Miniature Art)*. Istanbul: Kabalıcı Press.
- MICKLEWRIGHT, Nancy (1997). «Musicians and Dancing Girls' Images of Women in Ottoman Miniature Painting». In Zilfi, Madeline (ed.) *Women in the Ottoman Empire: Middle Eastern Women in the Early Modern Era* (pp.153-168). Leiden: Brill.
- ÖZKAYA, Yücel (2008). XIX. Yüzyıl Türk Yazarları ve Avrupalı Seyyahlara Göre Türk Kadını. *Erdem Magazine*, 51 (pp. 180-193). Ankara: Grafiker Press.
- RENDA, Günsel (1977). *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850 (Turkish Art of Painting in the Era of Westernization)*. Ankara: Hacettepe University Press.
- RENDA, Günsel (1980). «Türk Resminde Batılılaşma Yönünde İlk Denemeler». In Renda and Erol, *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi* (pp.17-48). İstanbul: Tıglat Yayınevi.
- SCARCE, Jennifer (2003). *Women's costume of the Near and Middle East*. New York: Routledge Curzon.
- ÜNVER, Süheyl (1951). *Levni*. Istanbul: Turkish Press, Broadcasting and Tourist Dept.
- YALÇIN WELLS, Şehnaz (1999). *Buhari Minyatürlerinde Kadın Figürleri, Sanatta Yeterlilik Tezi*. Istanbul: Marmara Üniversitesi.

Electronic references

- BULUT, Hülya (2001). *Yeniliklerle Dolu Yüzyıldan İki 'Yeni' İsim: Nedim-Levni ve Eserlerindeki Sevgili Figürleri*. Master Thesis. Ankara: Bilkent Üniversitesi [online]. Consultado el 18 de agosto de 2016 en <<http://www.thesis.bilkent.edu.tr/0001688.pdf>>.
- FIRAT, Begüm Özden (2008). *Disorienting encounters: Re-reading seventeenth and eighteenth*

century Ottoman miniature paintings. PhD Thesis. Amsterdam: Amsterdam School for Cultural Analysis [online]. Consultado el 18 de agosto de 2016 en <<http://dare.uva.nl/document/2/59862>>
İLDEN, Serkan (2011). «Levni İmzalı İnsan Resimlerinde Figür Anlayışı». Turkish Studies. International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic. 6, (1) [online]. Consultado el 18 de agosto de 2016 en <http://www.turkishstudies.net/Makaleler/1324047304_ildenserkan.pdf>.

NAL, Güner (1982). «Tek Figürlerden Oluşan Osmanlı Albüm Resimleri». Ege Üniversitesi Sanat Tarihi Dergisi, 3, pp.83-96 [online]. Consultado el 18 de agosto de 2016 en <http://sanattarihdergisi.ege.edu.tr/index_htm_files/STD%20III-Inal,%20Guner.pdf>.

KARAKAŞ, Sekine and RUKANCI, Fatih (2008). «The Miniature Art in the Manuscripts of the Ottoman Period (15th-19th Centuries)». In 30th MELCom International Conference. Oxford: University of Oxford, Middle East Centre [online]. Consultado el 18 de agosto de 2016 en <http://www.melcominternational.org/wp-content/content/past_conf/2008/2008_papers/Rukanci&Karakas.pdf>.

NOTA

1 *Surname* means narratives of circumcisions of Sultans' sons.

La fotografía informalista de Jorge Roiger (1959-1962)
Juliana Robles De La Pava
Boletín de Arte (N.º 16), pp. 43-49, septiembre 2016. ISSN 2314-2502
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

LA FOTOGRAFÍA INFORMALISTA DE JORGE ROIGER (1959-1962)

THE INFORMALIST PHOTOGRAPHS OF JORGE ROIGER (1959-1962)

Juliana Robles De La Pava
robles.juliana@gmail.com

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires. Argentina

Recibido 11/04/2016 | Aceptado 16/07/2016

RESUMEN

Jorge Roiger participó del grupo informalista argentino con una propuesta ampliamente diferente a la conocida pintura del grupo encabezado por Alberto Greco. De acuerdo con las coordenadas de la pintura de posguerra en Europa, en cierta medida, el grupo de artistas que participó en las muestras de 1959 y de 1961 estableció las coordenadas del nuevo internacionalismo del arte argentino. Roiger expuso en estas ocasiones un conjunto de fotografías que fueron calificadas de informalistas, lo que apuntó una contradicción categorial. Este trabajo busca postular una posible aproximación a la *obra informalista* de Roiger, cuestiona los alcances de aquella denominación y propone una primera aproximación desde una perspectiva que reivindica la especificidad del medio fotográfico.

PALABRAS CLAVE

Informalismo; fotografía argentina; fotografía abstracta

ABSTRACT

Jorge Roiger participated in the Argentine informalist group with a proposal widely different from the known group headed by the painter Alberto Greco. Following the coordinates of post-war Europe painting to some extent, the group of artists that participated in 1959 and 1961 exhibitions established the basis of the new internationalism in Argentine art. Roiger exhibited at these occasions certain photographs that were described as informalists, settling with this a categorical contradiction. This paper seeks to postulate a possible approach to the *informalist work* of Jorge Roiger, questioning the scope of that denomination and proposing a first approximation, from some perspective, which asserts the specificity of the photographic medium.

KEYWORDS

Informalism; Argentine photography; abstract photography



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

La similitud visual de las fotografías hechas por Jorge Roiger durante 1959 y 1961 justificó su incorporación al grupo informalista. Superficies gastadas, imágenes con poco cromatismo en una preponderancia del blanco y negro, relevancia de la textura como estímulo visual, alejamiento de un referente icónico y tendencia a una abstracción expresiva fueron las características principales que definieron la obra fotográfica informalista de este personaje de la historia del arte argentino en la década de los sesenta.

Más que una tendencia completamente definible, el informalismo comprendió una actitud y una concepción del arte que, a pesar de estar fijada en términos abstractos, proponía otra alternativa de abstracción que no tenía que ver con aquella de carácter abstracto-geométrico, predominante en el panorama argentino con el caso del arte concreto. El apogeo informalista europeo se estableció entre 1947 y 1956 y se extendió hasta los años sesenta. El término *informalismo* encontró su primera referencia para el arte en los lenguajes de la crítica parisina hacia 1951 con la figura de Michel Tapié. Esta expresión derivó del título de una muestra, *Signifiants de l'Informel* (1951), realizada el mismo año, en donde se presentaron obras de Jean Fautrier, Jean Dubuffet, Henri Michaux, entre otros (López Anaya, 2003). Dentro de esta tendencia desarrollada en Europa se sucedieron diversas corrientes, como la abstracción lírica¹ y la pintura matérica, que tuvieron como paralelo el desarrollo del expresionismo abstracto en los Estados Unidos. La materialidad informalista europea se diferenciaba en gran medida de la del expresionismo abstracto norteamericano y tenía importantes antecedentes, anteriores a la guerra, en algunas obras de Jean Dubuffet, como *Fond de rivière* (1927) [Figura 1].



Figura 1. *Fond de rivière* (1927), Jean Dubuffet

Sin embargo, los trabajos de este artista, al igual que los de Jean Fautrier, por solo nombrar dos casos paradigmáticos, tienen su eclosión informalista posterior a 1945. Fue con esta tendencia de la abstracción europea con la que el arte argentino de los años cincuenta se relacionó de manera particular.

Los trabajos sobre textura, en una suerte de experimentación sobre la materia, se daban sin una voluntad de estructuración formal, pero involucraban la articulación de un espacio pictórico a partir de una intención de ruptura con los mismos problemas plásticos. Estas son algunas de las premisas que plantea Jorge López Anaya respecto de la propuesta informalista argentina, posicionada desde un lugar en donde, como menciona el autor, ser informalista significaba «ignorar lo que el otro afirma para crear a partir de un estado primario sin voluntad de estructuración formal» (López Anaya, 1969: 3).

Aclaremos nosotros que esa voluntad a la que se refiere el autor puntualiza el otro polo de la alternativa abstracta que era la geométrica, en contraposición a la reivindicación de la opción gestual y espontánea que fue, precisamente, la que siguió la línea informalista.

Jorge Roiger nació en Buenos Aires en 1934 y entró en la escena de la historiografía a partir de su incorporación al movimiento informalista en la segunda muestra de 1959, realizada en el Museo Eduardo Sívori con el auspicio del Museo de Arte Moderno. Sus procedimientos fotográficos fueron interpretados como una relectura de la poética informalista de la pintura contemporánea y esto fue lo que llevó a Alberto Greco a incorporar a este artista en dicha muestra.

El vínculo de la obra de Roiger con el movimiento se erigía a partir de un pensamiento particular respecto de los procedimientos de la pintura. De esta manera, reflexionar sobre un dispositivo diferente de producción de sentido marca tensiones en cuanto a su propia materialidad.² Resulta interesante vincular nuestro análisis sobre el trabajo de Jorge Roiger con la concepción del acto fotográfico que establece Philippe Dubois cuando menciona que la foto, como materialidad, no es solo una imagen producida por un acto, sino que es, ante todo, un verdadero acto icónico «en-sí» una «imagen-acto» (Dubois, 2010: 17) que se entiende como producto y como proceso al mismo tiempo. Esta definición del procedimiento fotográfico permite esclarecer los fuertes vínculos que se construyeron con los trabajos de este fotógrafo argentino y el grupo informalista.

Si bien las fuentes y los libros de historia del arte argentino mencionan a Roiger como perteneciente a este grupo de fines de los años cincuenta, son pocos los que aclaran por qué la pertenencia de este artista a un grupo que tiene aparentemente sus fundamentos en una reflexión al respecto de la pintura, técnica que difiere, en cuanto a su constitución, al propio procedimiento fotográfico. Es cierto que autores como López Anaya o el propio Rafael Squirru –importante promotor del movimiento hacia los años cincuenta– afirmaron que los trabajos de Roiger se vinculaban con los de Alberto Greco, Kenneth Kemble o Mario Pucciarelli por la semejanza visual con la estética informal del momento, pero no ahondan en cómo se hace posible que un trabajo definido a partir de una materialidad y una técnica diferentes se inserte dentro de esta categoría.

La producción de estas *fotos informalistas* demanda una desnaturalización de su categorización y una necesaria reflexión al respecto de su propia constitución para poder comprender cómo es que se insertan dentro de esta poética del informalismo.³ Las maneras de obtener una imagen con una similitud visual a las pinturas de artistas como Greco responden a procedimientos de producción que exigen ser revisados con el fin de contrastar la pertinencia de su clasificación dentro de esta tendencia estética. Para realizar este trabajo resulta necesario revisar algunas premisas del informalismo pictórico que anotaron importantes investigadores. Es el caso, por ejemplo, de Juan Eduardo Cirlot (1957), para quien los descubrimientos del informalismo se trazaron más específicamente en cuatro cuestiones: en primer lugar, en el poder emergente de la materia en extensión, la mancha; en segundo lugar, en el poder emergente de la materia en profundidad, la textura; en tercer lugar, en la modificación del espacio sobre el que tales texturas se producen; y por último, en la disolución absoluta o casi total de la imagen de cualquier orden, imitada o inventada, figurativa o geométrica, que conduce, en cambio, a establecer una relación esencial entre textura y estructura.

Las obras que presenta Roiger en la muestra de 1959 permiten involucrarnos en su producción siguiendo las pautas propuestas por Cirlot. En fotografías, como *Sin título* [Figura 2], Roiger se acerca a la idea de una materia en profundidad desde la perspectiva informalista, pero lo hace a partir de la configuración de una textura visual que es, en definitiva, la condición impuesta por el soporte y por la configuración misma del procedimiento fotográfico. La toma de superficies manchadas y deterioradas, como una constante de la producción del artista en esos años, es el rasgo de mayor relevancia si se piensa su trabajo en vínculo con el movimiento. La multiplicación de las tácticas de materialización de la pintura se instaura, en este caso, como hecho fundante de la conformación de la superficie de la imagen.

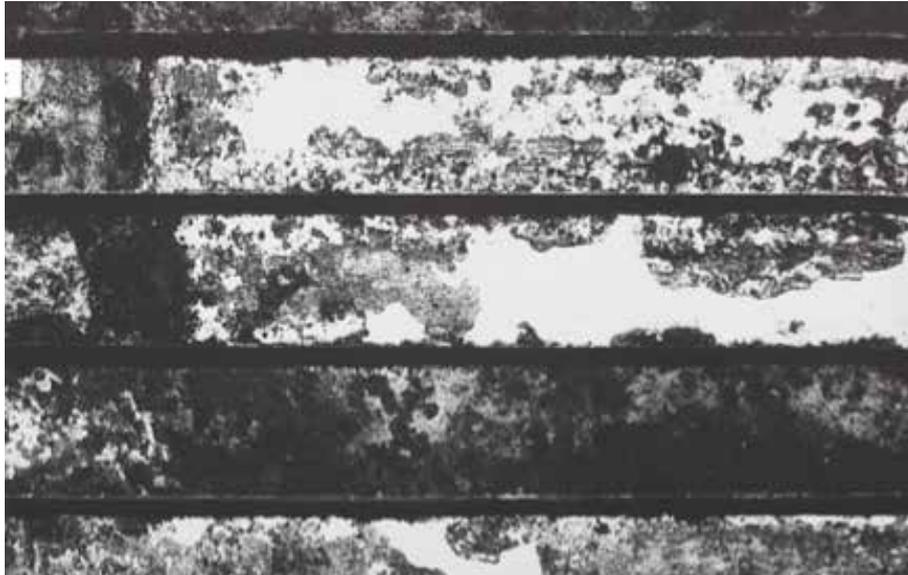


Figura 2. *Sin título* (1961), Jorge Roiger

Al reivindicar las observaciones de Jacques Aumont (1992) respecto de la reflexión formal de la imagen, tomamos dos cualidades que este autor define en torno a las mismas y que sería posible recuperar de las fotografías de Jorge Roiger. Estas cualidades son, por un lado, la expresividad *intrínseca* de las formas que aparecen en el registro fotográfico y que por ejemplo en la foto *Sin título* [Figura 3] correspondería a esa especie de forma orgánica que se genera por el desgaste de la superficie fotografiada.

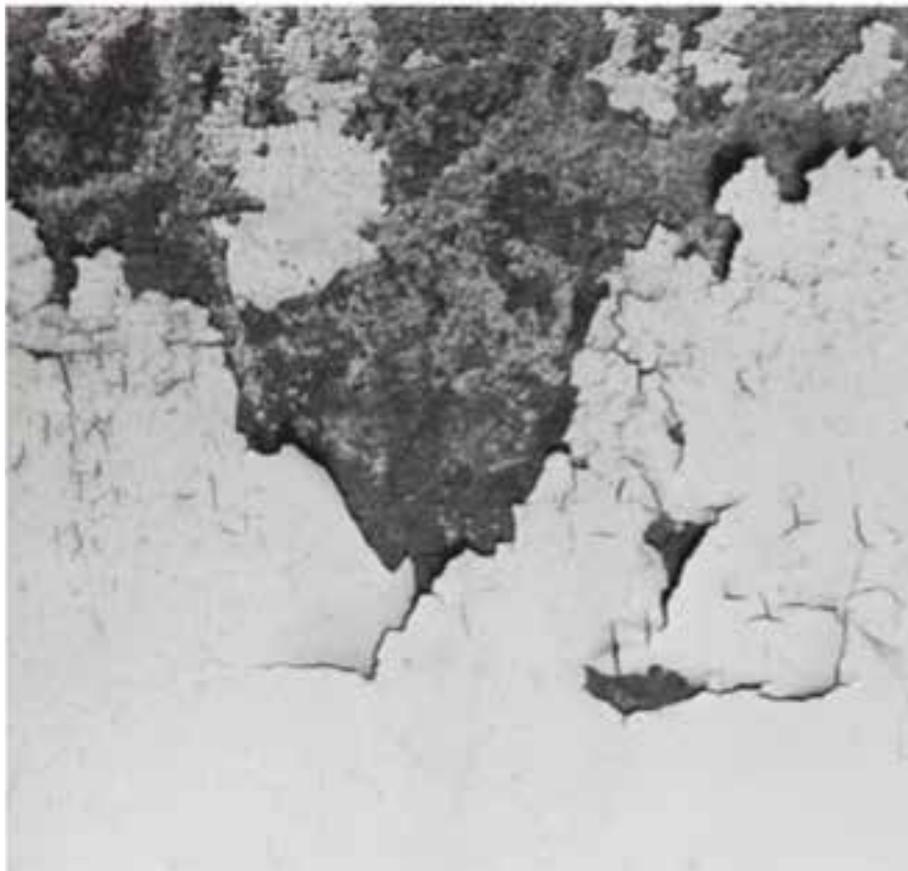


Figura 3. *Sin título* (1959), Jorge Roiger

Por otro, la expresividad *extrínseca*, que también resultaría una condición tanto de esta imagen como de las otras producciones del artista, se referiría a su «carácter de huella de un gesto»⁴ (Aumont, 1992: 302), que en el proceso de la fotografía estaría dado por el rastro dejado sobre un soporte bidimensional en el instante de la toma. Aquí, el carácter de la conexión física con el referente se funda como inevitable y la noción de *índex* aparece en el sentido planteado por Charles Sanders Peirce como «signo determinado por su objeto dinámico en virtud de la relación real que mantiene con él» (1958: 361). Esta afirmación sobre el carácter *indexical* de la imagen producida en el acto fotográfico nos permite determinar una posible alternativa expresiva o gestual que migra a la impresión sobre el material fotosensible.

Un elemento fundamental que se rescata en algunas obras de los artistas del grupo informalista en general, y en el caso de las fotos de Roiger en particular, es la difusión de la idea de economía de medios. Esta permite analizar en detalle los aspectos principales de la visión plástica, los cuales, en la obra de Roiger, están vinculados a la predominancia de fotografías en blanco y negro con una ausencia total de color. Esta apropiación de la fotografía acromática dialoga no solo con las tradiciones de usos documentales del dispositivo, sino, también, con una concepción de la propia naturaleza de la imagen fotográfica que, desde sus antecedentes con la cámara oscura, se planteaba de acuerdo con los problemas de la luz y con su incidencia en el material fotosensible. Una fotografía como *Sin título* [Figura 4] es un buen ejemplo para pensar en términos de valores. La relación entre zonas claras y zonas oscuras en la imagen se plantea de acuerdo con la incidencia de la luz que, debido al desgaste de la superficie real fotografiada, solo refleja sobre el plano anterior en contraposición a la zona desgastada que permanece en oscuridad. Esta manera de trabajar la iluminación es lo que en un lenguaje técnico se denomina *luz dura*. Lo anterior demuestra que la concepción informalista de textura como único medio de expresión, según lo plantea López Anaya, se logra, en estas obras, a partir del contraste de valores.



Figura 4. *Sin título* (1962), Jorge Roiger

La desmitificación de las técnicas tradicionales que sustentaron las nociones academicistas a favor de nuevas técnicas mixtas o de nuevos medios de expresión fue una característica de todo el proceso modernista que se venía fijando desde inicios de siglo. Las alternativas experimentales en la historia de la fotografía argentina habían tenido unos pocos –pero importantes– antecedentes que, sin embargo, no fueron lo suficientemente consistentes en su obra debido a que se producían en diferentes modalidades de géneros fotográficos. Algunas figuras independientes mencionadas más adelante, como el Grupo Forum y La Carpeta de Los Diez, tuvieron representantes que aún esperan ser destacados en una historia del medio fotográfico en la Argentina.

En esta línea, pensamos las obras de nuestro artista en diálogo con el auge de estas alternativas abstractas y renovadoras en el panorama nacional. Fueron, sin duda, la primera propuesta acorde con la tendencia de una fotografía abstracta en la Argentina hasta ese momento.

La fotografía en la Argentina hasta los años cincuenta había estado atravesada por los lenguajes conservadores del medio en donde predominaban los géneros tradicionales de carácter retratístico y documental. En este sentido, fue solamente a partir de los años treinta cuando se introdujeron en el país formas de producción que evidenciaban una tendencia fotográfica moderna (Tell, 2006). La presencia de Horacio Coppola y de Grete Stern fue decisiva en el desarrollo de nuevos criterios renovadores respecto de la técnica fotográfica que estaban en relación con los principios del arte y del diseño de vanguardia. La producción de Annemarie Heinrich, con sus sobreimpresiones y autorreferencias al medio, fue también determinante en el plano renovador de la producción fotográfica argentina y puso de manifiesto lo que Verónica Tell establece como nuevas maneras y perspectivas no completamente delimitables en definiciones estancas. La composición misma de las fotografías de Roiger, en ausencia de cualquier referencia a la figura humana o a la de un objeto identificable en la realidad concreta, edificaba un panorama de ambigüedad y de extensión de los límites de la interpretación que anteriormente se fijaba desde los parámetros de la claridad y de la unidireccionalidad ante la lectura de estas obras. Este hecho, que se hace evidente a través de la propia materialidad de las fotos, entra en diálogo con el panorama histórico-social en donde se cuestionan, ya de manera contundente, los límites del proyecto moderno y en donde se erige la incertidumbre de las condiciones históricas del sujeto.

Silvia Dolinko (2007) se refiere a esta cuestión en relación con la obra del propio Jorge Roiger como el impulso antiformalista propio de la modernidad, en donde no hay un referente completamente definible sino una idea de transformación que, en el caso del arte, cuestiona las premisas canónicas y fundantes. La revisión del concepto de belleza, antes basado en la referencia al cuerpo humano; así como el de los géneros tradicionales del paisaje y de la naturaleza muerta que ignoraron en su momento la concepción expresiva de lo feo, fueron evidentemente puestas en crisis. Por su parte, estos pensamientos también se hicieron presentes en los lenguajes históricos de la fotografía desde sus inicios en el siglo XIX, y en la Argentina la propuesta de Roiger se estableció como fundante en cuanto a la redefinición de un sinnúmero de prácticas que se hicieron también presentes con los usos efectuados por el pop en el contexto del Instituto Torcuato Di Tella (González, 2011a y 2011b). Por último, si retomamos el planteo de Marcelo Pacheco (2007) pensamos el informalismo como una matriz originaria que, hacia los años sesenta, presionó sobre el campo artístico local al rechazar la idea de una concepción única de la comunicación estética y al transformar, de esta manera, la obra en un lugar con cabida a múltiples interpretaciones. Como establece López Anaya, «el informalismo, más allá de sus procedimientos técnicos y de sus resultados pictóricos, dio conciencia al artista de la posibilidad de franquear sus propios límites» (1969: 5). Los trabajos de Roiger insertos dentro de este movimiento contribuyeron a una extensión que se planteaba como transgresora a nivel de las prácticas fotográficas en el escenario local. Todas estas búsquedas desembocaron en el proyecto de Arte Destructivo del cual Roiger hizo parte y, en gran medida, documentó a través del obturador de su cámara. Las posibilidades de reescribir una historia que especifique su pertenencia a la tendencia informalista queda aún abierta a una perspectiva que hunda su mirada en la propia materialidad fotográfica, sus procedimientos y sus discursos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1957). *El arte otro*. Barcelona: Seix Barral.
- DOLINKO, Silvia (2007). *Jorge Roiger. El Tiempo Encontrado* [Ficha del Centro de Documentación, Investigación y Publicaciones]. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta.
- DUBOIS, Philippe (2010). *El acto fotográfico*. Barcelona: Paidós.
- GONZÁLEZ, Valeria (2010a). «Los usos de la imagen fotográfica en la argentina, 1945-2001». En *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina* (pp. 119-139). Buenos Aires: Edutref.
- GONZÁLEZ, Valeria (2010b). *Fotografía en la Argentina 1840-2010*. Buenos Aires: ArteXArte de la Fundación Alfonso Luz Castillo.
- LÓPEZ ANAYA, Jorge (2003). *Informalismo: la vanguardia informalista Buenos Aires 1957-1965*. Buenos Aires: Alberto Sendrós.
- LÓPEZ ANAYA, Jorge (1969). «El informalismo: la gran ruptura». En López Anaya, Jorge y Kenneth, Kenble. *Textos de la Exposición Galería Fausto. El informalismo*. Buenos Aires: Galería Fausto.
- PACHECO, Marcelo (2007). «De lo moderno a lo contemporáneo. Tránsitos del arte argentino 1958-1965». En Inés Katzenstein (ed.). *Escritos de Vanguardia. Arte argentino de los años 60* (pp. 16-27). Buenos Aires: Fundación Espigas.
- PEIRCE, Charles Sanders (1958). *Collected Papers*. Cambridge: Harvard University Press.
- TELL, Verónica (2006). «Latitud-Sur: Coordenadas estético-políticas de la fotografía moderna en la Argentina». En AAVV. *Territorios de diálogo 1930-1945*. Buenos Aires: Fundación Mundo Nuevo.

NOTAS

- 1 «La abstracción lírica adquirió las características de un movimiento en 1947 con la exposición L'imaginaire, organizada por Mathieu en la Galería du Luxembourg. [...] J.J. Marchand, en el prólogo, proponía la abstracción lírica como una oposición a la abstracción cezanniana, constructivista o neoplástica. Se trataba de una poética fundada en lo irracional, en la improvisación, donde el gesto y el signo carentes de significado reemplazaban a la forma y a la figura. Las obras eran las expresiones de una actividad vital, de una creación instintiva, de una espontaneidad indeterminada» (López Anaya, 2003: 13)
- 2 Cuando mencionamos tensiones nos referimos a que hablar de fotografía no es igual a deliberar sobre la técnica pictórica, sino que involucra adentrarnos a una manera de hacer que responde a una lógica de reflexión con unas características propias.
- 3 Aceptar el trabajo de Roiger como obra que dialoga con las nuevas formas de arte supone la superación de la idea de la foto como registro y su posterior incorporación dentro del estatuto artístico. Sus usos a partir de los años cuarenta en la Argentina, como plantea Valeria González (2010a) presumen un ir más allá de las categorías y los modos de circulación del arte que incorporan otro tipo de prácticas y construcciones de sentido en torno a la imagen.
- 4 Jacques Aumont en su análisis de la materia y la forma de la imagen plantea este carácter de huella de un gesto de la siguiente manera: «[...] la misma línea sinuosa puede haber sido meticulosamente dibujada (en Kandinsky) o, por el contrario, lanzada furiosamente sobre la tela (en Masson), y su expresividad relativa quedará con ello evidentemente transformada» (1992: 162).

Lo privado como público. Yrurtia y Correa Morales en el fondo documental Ruiz de Olano
Inés Carafí, Romina De Lorenzo, Milena Gallipoli
Boletín de Arte (N.º 16), pp. 50-57, septiembre 2016. ISSN 2314-2502
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

LO PRIVADO COMO PÚBLICO

YRURTIA Y CORREA MORALES EN EL FONDO DOCUMENTAL
RUIZ DE OLANO

THE PRIVATE AS PUBLIC

YRURTIA AND CORREA MORALES IN RUIZ DE OLANOS'S DOCUMENTAL FUND

Inés Carafí

carafinet@gmail.com

Romina De Lorenzo

romina.delorenzo@gmail.com

Milena Gallipoli

milenagallipoli@gmail.com

Instituto de Altos Estudios Sociales.
Universidad Nacional de San Martín. Argentina

Recibido 11/04/2016 | Aceptado 06/07/2016

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo dar a conocer los avances de investigación llevados a cabo por el Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural TAREA de la Universidad Nacional de San Martín. Se examina el fondo documental Irene Ruiz de Olano, un archivo particular que perteneció al escultor Rogelio Yrurtia y a su esposa, la artista Lía Correa Morales. El fondo abarca el período entre 1900 y 1971 y comprende materiales diversos, desde epístolas y contratos oficiales concernientes a encargos escultóricos, hasta pequeños fragmentos de papeles inconexos. Se presentan los adelantos realizados en materia archivística en torno a la organización y a la conservación de los documentos. Finalmente, se analiza un caso sobre la disponibilidad de fuentes para la investigación tomando el ejemplo de *Las Pecadoras*, grupo expuesto por Yrurtia hacia 1903 en París.

PALABRAS CLAVE

Archivo personal; catalogación; arte argentino; Rogelio Yrurtia; Lía Correa Morales

ABSTRACT

This article aims to present the research progress carried out by the Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural TAREA, Universidad Nacional de San Martín. It examines the documents of Irene Ruiz de Olano, a private archive that belonged to the sculptor Rogelio Yrurtia and his wife, the artist Lía Correa Morales. It covers the period from 1900 to 1971 and includes various materials, from letters and official contracts concerning sculptural commissions to small fragments of unrelated papers. Progress in archival material about the organization and retention of documents are presented. Finally, a case about source availability for research is analyzed, taking the example of *Las Pecadoras*, a sculptural group exhibited by Yrurtia around 1903 in Paris.

KEYWORDS

Private archive; cataloging; Argentine art; Rogelio Yrurtia; Lía Correa Morales



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

La vida privada tiene la versatilidad de manifestarse en infinitos objetos, papeles y rastros, lo cual hace que su enfrentamiento en perspectiva histórica sea una de las tareas más desafiantes de llevar a cabo dentro de un archivo. Un *archivo particular* contiene la documentación generada o reunida por una persona o por un grupo de personas a lo largo de su trayectoria de vida. Los dueños y/o los autores de dichos documentos pueden estar vinculados entre sí por lazos de parentesco a través de una historia familiar, a lo largo de varias generaciones, o puede darse el caso de reunir documentación de individuos relacionados por sus intereses y por sus actividades personales y profesionales. Muchas veces, los fondos documentales de carácter privado están custodiados y organizados por personas distintas a quienes los elaboraron, porque su motivación principal es la de preservar esa memoria a lo largo del tiempo. Es así que se considera que un archivo personal está compuesto por una serie de documentos privados que testimonian las vivencias, las acciones, los intereses y las motivaciones de la persona que los reunió.

El Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural TAREA de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) está organizando un conjunto de documentos que pertenecieron al escultor argentino Rogelio Yrurtia (1879-1950) y a su esposa, la pintora y grabadora Lía Correa Morales (1893-1975). La tarea se está llevando a cabo en el marco del proyecto «Arte argentino en el cruce de lo público y lo privado: Rogelio Yrurtia y Lía Correa Morales de Yrurtia. Proyecto de catalogación, conservación e investigación del archivo de Irene Ruiz de Olano».

El archivo es un atisbo dentro de la vida privada de la pareja, ya que reúne sólo una parte del acervo de los artistas. Esta documentación fue custodiada y resguardada por más de tres décadas por una de sus mayores colaboradoras, Irene Ruiz de Olano. Entre los valiosos documentos contenidos, se pueden encontrar desde epístolas y documentación oficial sobre importantes encargos escultóricos hasta pequeños fragmentos de papeles inconexos. Entre estos últimos, hay desde recomendaciones para lograr un buen color azul, cartas y facturas con fundidoras de bronce hasta telegramas sobre giros de dinero mientras Yrurtia era becario en Europa. La cantidad de documentos de este tipo da cuenta de la diversidad y de la heterogeneidad que un archivo particular puede llegar a tener.

Rogelio Yrurtia fue uno de los escultores más prolíficos del campo artístico argentino. Comenzó sus estudios como discípulo de Lucio Correa Morales (1852-1923), padre de su esposa. En 1899 partió a Europa como becario del Ministerio de Instrucción Pública. Allí, accedió a los circuitos artísticos más institucionalizados con la exposición de *Las Pecadoras* en 1903 en el Salon des Artistes Français, que le dio un alto grado de reconocimiento internacional y nacional. A su regreso al país, en 1904, ejecutó importantes monumentos –*Canto al trabajo* (inaugurado en 1926) fue uno de los más reconocidos– y desarrolló una extensa carrera escultórica.

Lía Correa Morales, casada en segundas nupcias en 1936 con Yrurtia, fue una de las artistas más emblemáticas entre 1920 y 1930, aunque se mantuvo bajo el ala de su esposo considerándolo su maestro. Después de enviudar de su primer matrimonio viajó a Europa para completar su formación artística y se quedó allí hasta 1929, para exhibir sus obras en los mismos salones que Rogelio Yrurtia. Enfocó sus estudios en el desnudo femenino, sin embargo, sus producciones más recordadas son los retratos de niños. Tras la muerte de Yrurtia, en 1950, abandonó casi totalmente su carrera artística para abocarse a la dirección del Museo Casa Yrurtia.

El patrimonio y su conservación fue una de las mayores preocupaciones de la pareja. Por ello, crearon el Museo Casa de Yrurtia, bajo la Ley 12 824/1942, que determinó la donación de su casa residencial a la Municipalidad de Buenos Aires. Con esta acción se puede percibir un afán en los propios artistas por darle continuidad a su legado, dado que todo lo que contenía la propiedad, desde documentos hasta sus obras artísticas e, incluso, lo que había dentro de los cajones fueron cedidos al Estado. La donante de los documentos, Irene Ruiz de Olano, en una entrevista sobre la creación y los primeros años del Museo, mencionó lo siguiente acerca de Yrurtia:

Quería que la casa fuera un lugar recoleto, un lugar de paz, donde encontrarse con el refinamiento, el buen gusto y la sobriedad que los caracterizó. Y su gran preocupación, lo mismo que la de la Sra. Lía era, lo que sería de todo lo que habían atesorado y organizado, cuando no estuvieran (Ruiz de Olano en Correa Morales, s/fa: 4).

De esta forma, la tarea de investigación del fondo Ruiz de Olano, ahora llevada a cabo por la UNSAM, es perpetuar la conservación de todo un acervo material marcado por la diversidad y por

el afán de ordenar y de rescatar la vorágine y la heterogeneidad de los restos de la vida privada de estos artistas.

DESCRIPCIÓN DEL ARCHIVO

En 2011 la UNSAM recibió un conjunto de documentos que pertenecieron a Rogelio Yrurtia y a Lía Correa Morales, donados por Irene Ruiz de Olano, quien fue secretaria, modelo y estrecha colaboradora de la pareja de artistas durante más de cuarenta años (Gluzman, 2012). Ruiz de Olano también ocupó diversos cargos en el Museo Yrurtia, donde fue tesorera y, en 1975, luego del fallecimiento de Lía Correa Morales, fue nombrada directora interina.

A comienzos de la década del ochenta, Ruiz de Olano recibió, de manos de Cristina Correa Morales, hermana de Lía, un importante conjunto de papeles y de fotografías que dan testimonio de la vida intelectual y afectiva del matrimonio de artistas. Con relación a esto, Cristina Correa Morales detallaba: «Quiero dejar constancia de que considero que usted es la persona indicada para hacerse cargo de la documentación. [...] Como usted sabe la documentación consiste en algunas cartas y otros papeles» (s/f b: 1). Entre los documentos más valiosos que integran este fondo, se encuentra la carta de donación que Cristina Correa Morales le escribió a Irene Ruiz de Olano, fechada el 5 de mayo de un año ilegible, en la que manifestaba las causas y los motivos por los que dicha documentación fue entregada. La custodia de Ruiz de Olano se extendió durante treinta años antes de entregar el fondo a UNSAM, motivo por el cual el archivo posee actualmente su nombre. Dicha donación fue justificada de la siguiente manera:

[...] como usted conoce muchos detalles de la vida de él actividad, carácter, dificultades éxitos [...]; como además de eso tiene un respeto, una reverencia, un amor tan grande por el maestro y su museo entiendo que usted misma ha de poder enhebrar los documentos una vez que su ánimo se tranquilice (Correa Morales, s/f b:1).

Y prosigue:

Nada mejor para coronar los largos años de conocimiento [...] con los artistas Rogelio Yrurtia y Lía Correa Morales de Yrurtia que tomar a su cargo esta tarea inminentemente creadora que usted misma se dedique a ordenar esos documentos y a redactar las notas y estudios pertinentes. Lo dejo a su criterio. Al proceder así es porque creo que, por el momento, el Museo no presenta las condiciones óptimas [sic.] que deben exigirse para depositar en él este material, considerando que ese sería en destino lógico (Correa Morales, s/f b: 2).

La documentación reunida abarca un amplio período que va desde principios del siglo xx hasta la década del setenta –es decir, desde 1900 hasta 1971– y comprende materiales diversos, entre ellos, cartas, catálogos, recortes periodísticos, notas biográficas y autobiográficas, cuadernos, apuntes con bocetos, documentación inmobiliaria e impositiva, documentación sobre la gestión del Museo Yrurtia y documentación sobre algunas obras de Yrurtia, como por ejemplo, *Canto al Trabajo* y *Monumento a Dorrego*. El conjunto reúne, aproximadamente, 3000 folios y 243 fotografías.

Entre las fuentes más valiosas están las cartas que Rogelio Yrurtia recibía de otros intelectuales del momento, como Eduardo Schiaffino, Martín Malharro, Luis Cordiviola, Emilio Pettoruti, entre muchos otros, y los borradores de las epístolas que el escultor redactaba como respuesta a sus colegas. Este intercambio de correspondencia pone en evidencia aspectos poco explorados de la trayectoria del escultor.

Otro notable foco temático son las discusiones entre Yrurtia y la intendencia de la Ciudad de Buenos Aires en torno al encargo y a la construcción de ciertos monumentos públicos, y a los proyectos que nunca llegó a ver concretados que fueron centro de debate en ese período. Asimismo, hay un diario autobiográfico mecanografiado por el escultor en el que se reflejan estas tensiones. Es muy valioso el acervo de fuentes en torno a la conformación y a la gestión del Museo, ya que a partir de 1930 Yrurtia se dedicó a la organización de esta institución.

La documentación es particularmente exhaustiva en información sobre Rogelio Yrurtia. En menor medida, pero de igual importancia, existen fuentes relativas a la trayectoria de Correa Morales.

Hay varios diarios personales de la pintora que, tras la muerte de su esposo, se consagró a la dirección del Museo y abandonó casi por completo su carrera artística. Los documentos sobre Lía describen ese momento tan particular y doloroso de su vida, como los conflictos en torno a la dirección del Museo.

El acceso al archivo personal de un matrimonio de artistas tan importante en el campo artístico argentino, con diferentes niveles de participación en la esfera pública y con distintos posicionamientos dentro de la disciplina, permitirá estudiar nuevos abordajes y perspectivas respecto del arte y de la política en sus diferentes niveles de análisis.

DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO

La catalogación, la conservación y el ordenamiento de los documentos pertenecientes a este fondo documental posibilitarán la apertura de nuevas líneas de investigación sobre los artistas argentinos Rogelio Yrurtia y Lía Correa Morales. Para el análisis técnico de estos procedimientos se utilizarán la Norma Internacional de Descripción Archivística ISAD (G) –con la intención de identificar y de explicar el contexto de dichos documentos y de hacerlos accesibles– y la Norma Internacional sobre Registros de Autoridad de Archivos Relativos a Instituciones, Personas y Familias ISAAR (CPF) –que proporciona directrices prácticas para identificar y para contactar a la institución que detenta el fondo de archivo–. El objetivo general de este proyecto apunta a investigar las articulaciones, los vínculos, las problemáticas y los conflictos entre diferentes concepciones respecto del arte y de los artistas durante la primera mitad del siglo xx (Altrudi y otros, 2015).

Los objetivos específicos propuestos para este proyecto son los siguientes:

- Adoptar un criterio de ordenamiento acorde a los estándares de instituciones nacionales e internacionales ya mencionados.
- Elaborar una base de datos de acuerdo con el criterio anteriormente establecido.
- Encarar una investigación bibliográfica exhaustiva que provea un estado del arte respecto del campo artístico argentino y otros temas vinculados a la escultura pública monumental en la primera mitad del siglo xx.
- Identificar diferentes núcleos de problemas a partir del relevamiento y de la discusión de los documentos conservados.
- Establecer un mapa de las relaciones y de los vínculos culturales e intelectuales del escultor Rogelio Yrurtia y la pintora Lía Correa Morales a partir del medio privilegiado que proveen sus documentos personales.
- Contribuir, a partir del relevamiento y del análisis de la documentación, a poner de relieve la figura de la artista Lía Correa Morales desde la perspectiva de los estudios de género.
- Analizar, a partir de los documentos oficiales y de la correspondencia incluida, las circunstancias y las características del proyecto de estos artistas que llevó a la fundación del actual Museo Casa de Yrurtia.
- Lograr una difusión adecuada de los resultados a través de los siguientes medios: la publicación de un libro con los resultados de la investigación y la creación de una base de datos accesible en la red.

En cuanto a los criterios de clasificación, el presente fondo está organizado en tres niveles *secciones*, *series* y *subseries*. Presentamos el cuadro de clasificación definido [Tabla 1].

La puesta en valor se llevó a cabo a través de diferentes instancias. En la primera etapa un grupo de investigación integrado por historiadores del arte, se abocó al ordenamiento, a la clasificación y a la interpretación crítica de los documentos y de las fotografías. En la segunda etapa, un equipo de restauradores especializados en conservación de papel, dirigido por Nora Altrudi, se dedicó a acondicionar el material realizando tareas de limpieza, de restauración, de preservación y de guarda de toda la documentación analizada.

Cuadro de clasificación del fondo documental Irene Ruíz de Olano (1900-1971)

1. Documentos textuales	2. Documentos iconográficos
1.1 Correspondencia	2. Fotografías
1.1.1 Activa	2.1.1 Fotografía de obra de Rogelio Yrurtia
1.1.2 Pasiva	2.1.2 Varias
1.1.3 De terceros	
1.2 Notas	2.1 Reproducciones de obra
1.3 Documentos administrativos	2.2 Planos
1.4 Publicaciones	2.3 Dibujos
1.5 Ephemera	
1.6 Recortes periodísticos	

Tabla 1. Cuadro de clasificación del fondo documental Irene Ruíz de Olano (1900-1971)

La tercera etapa, que se encuentra en curso, es llevada a cabo por un grupo de estudiantes de la Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano del IDAES que realizan tareas de relevamiento bibliográfico, de digitalización de documentos y de descripción de fotografías. Como instancia subsiguiente, se espera que el acceso al fondo documental enriquezca la investigación sobre los artistas y las múltiples problemáticas que su obra suscita. El enorme potencial del contenido del archivo es notable dado que la documentación posee la versatilidad de poder ser utilizada en función de múltiples temáticas, desde la posición de una mujer dentro del campo artístico, en el caso de Lía Correa Morales, hasta el detrás de escena de los monumentos de Rogelio Yrurtia. La digitalización del material tiene en vistas ampliar la accesibilidad del fondo para que sea un activo acervo de consulta y para evitar la manipulación y el posible deterioro de los papeles originales.

Una vez concluido el inventario y el orden interno, un equipo especializado en conservación de papel se abocó a un trabajo de estabilización, de restauración, de digitalización y de guarda del fondo documental. Desde el punto de vista de la conservación los documentos no presentaron grandes desafíos. Si bien se intervino el conjunto de la colección, solo se procedió al resguardo de los documentos inestables y a reparaciones menores para evitar el deterioro. Se realizó una limpieza mecánica con materiales no acuosos (goma y pinceleta) y mediante la humectación y el aplanado se trató de devolver la forma original al papel. Asimismo, se removieron los ganchos de metal y las cintas adhesivas, y se reubicaron los documentos de gran formato. La mayor parte de los documentos era correspondencia escrita en manuscrito y mecanografiada, por lo que resultó una actividad simple. La labor de recuperación patrimonial del fondo –en términos materiales– requirió un tratamiento específico, más aún, su puesta en valor será a través de estos procesos y del ordenamiento, la guarda, la digitalización y su posterior difusión.

BREVE ANÁLISIS DE UN CASO DE DOCUMENTACIÓN

Es claro que hay una estrecha dependencia entre la archivística y el estudio y la catalogación de obras de arte, dado que la materialidad de la pieza –a veces incluso ausente– es muda y, en ocasiones, su voz solo puede ser repuesta con las palabras que han girado a su alrededor. Entre la documentación disponible dentro de un archivo una de las tareas más atractivas para el investigador y para el historiador del arte es el análisis de la correspondencia, por su diversidad y por el potencial analítico y crítico.

Un interesante ejemplo son las epístolas que versan sobre una de las piezas más conocidas de Yrurtia, *Las Pecadoras* (1902-1903) [Figura 1], que está destruida. El grupo de yeso fue realizado en París, hacia 1902, mientras el autor estaba becado por el Ministerio de Instrucción Pública y fue casi como una ópera prima del escultor. La obra fue expuesta en el Salon de la Société des Artistes Français en 1903 y tuvo un rotundo éxito para un joven extranjero. Su grupo fue reseñado con críticas positivas y laudatorias por reconocidos autores, como Camille Mauclair y Charles Morice, que no tardaron en resonar en Buenos Aires.



Figura 1. *Las Pecadoras* (1902-1903), Rogelio Yrurtia

La fama de la obra hizo que Eduardo Schiaffino, entonces director del Museo Nacional de Bellas Artes e importante gestor y difusor de la institucionalización del campo artístico argentino, la tuviera en cuenta como parte del envío argentino a la Sección de Bellas Artes de la Exposición Universal de Saint Louis en 1904. El archivo contiene la carta de invitación fechada 12 de junio de 1903. La exhibición y el traslado de la obra estuvo plagado de inconvenientes –no tanto prácticos o logísticos– sobre los cuales se encuentra bastante información en las cartas intercambiadas con Schiaffino. En ellas se trasluce un tenso cruce entre la supuesta personalidad esquiva de Yrurtia, con las ideas abocadas al pragmatismo y a la gestión de Schiaffino, con el fin de destacar el arte argentino en el exterior. La obra fue otorgada con el Gran Premio que Yrurtia rechazó por la ofensa que tuvo ante

algunas reservas del jurado de otorgarle el premio debido a su precoz trayectoria como escultor. Además, gracias a las cartas, se ha podido notar que Schiaffino ejerció cierta presión sobre el dictamen al promocionar excesivamente los triunfos del escultor en el ambiente parisino. Estas cuestiones han sido reseñadas por el crítico de arte, periodista y ensayista que ha sido un testigo protagonista del desarrollo del arte moderno en el país, Julio Rinaldini. En su monografía sobre el artista, cuenta hechos y anécdotas de encuentros personales entre ellos, que ahora pueden ser comprobadas por fuentes concretas. Una carta enviada desde Saint Louis dice:

El profesor Zolna y, profesor de escultura en la Academia de *St. Louis*, era jurado argentino de Escultura, al mismo tiempo que yo formaba parte del de pintura. Así que antes de votarse los premios de escultura, supe por Zolnay que Ud. y Dresco eran candidatos para Plata y Alonso para bronce. Entonces pedí a Zolna y por carta -para que la leyese en el seno del jurado- un gran premio para Ud., apoyando mi gestión en los artículos de Morice y Mauclair sobre su obra; hubo alguna resistencia basada especialmente en la juventud del autor; se dijo que no era conveniente dar un premio tan elevado a un artista joven, porque se enfrie [sic.] y generalmente ya no produce más que cosas absurdas, etcétera (Schiaffino, 1904: 1).

Antes del episodio, Yrurtia comentaba ciertas preocupaciones sobre la intervención de Schiaffino en el manejo del envío de su obra con Martín Malharro, quien le responde:

Respecto a sus temores de venganza del Sr. ESE no debe tener cuidado. Se guardará bien ni de intentarlo. Por otra parte Ud. Está arriba de él y de todas las comisiones y de todas las intrigas. Está Ud. consagrado en ese gran centro y tiene á estas horas un nombre en su tierra. Ud. á [sic.] hecho mal de librarle sus 'Pecadoras' sin la condición de que hiciera un calque antes. Ud. No tiene nada que esperar de la exposicion [sic.] de San Luis porque nada puede dar que represente gloria para Ud. Esto es simplemente una farza [sic.] que se ha hecho para proporcionar al Sr. ESE un viaje á travez [sic.] de la Europa y los Estados Unidos. Lo de siempre: los artistas argentinos sirviendo de escalones para que esa mierda suba (Malharro, 1904a: 2).

Si bien para este caso no se encuentra la correspondencia activa, las misivas de Martín Malharro revelan que Yrurtia se encontró sumido en temores y en paranoias por la integridad física de su obra, realizada en yeso. Con respecto a la materialidad del grupo, las epístolas intercambiadas con Schiaffino hablaban de las intenciones del autor de pasarla a bronce, de charlas con una fundidora en París, con el Ministro de Instrucción Pública para que otorgara la financiación. Martín Malharro, en una carta sin fecha, comenta: «Me ha dicho Schiaffino que hace trabajos para que el gobierno conceda las sumas necesarias para hacer las pecheresses en marmol [sic]. Esto no demostraría sino buena voluntad» (Malharro, s/f: 2).

Es claro que de las cartas se pueden dilucidar las redes de sociabilidad y las tensiones establecidas al interior del campo artístico de Buenos Aires. El Sr. ESE, Schiaffino, representaba una figura problemática para Malharro y para Yrurtia, mas cortar los lazos no resultaba una acción adecuada: «Limite sus relaciones á [sic.] lo estrictamente oficial si no puede hacer de otro modo; pero no rompa de una manera violenta con ese caballero» (Malharro, 1904b: 1). De esta forma, solo la privacidad del vínculo revelado por la misiva permite acceder a este tipo de opiniones genuinas que deben ser complementadas con un análisis que les haga tener una funcionalidad que desborde la linealidad del mero documento para insertarlas críticamente en una conceptualización sobre las problemáticas que ellas mismas suscitan.

CONCLUSIONES

Cristina Correa Morales en la carta de donación a Ruiz de Olano manifestó que deseaba que «en algún momento algún respetuoso de nuestro pasado cultural desempolve los papeles y presente la trayectoria del maestro Yrurtia y su época» (Correa Morales, s/f: 2). La oportunidad para desentrañar este fructífero acervo se ha presentado para el grupo de estudio, con el deseo de poder difundir los sucesivos avances de investigación que permitirá el estudio e investigación de la documentación disponible.

Cabe destacar que el fondo está formado por documentos que reúnen datos de la vida privada del matrimonio Yrurtia, custodiados y organizados por una institución cuyo objetivo principal es preservar esa memoria a lo largo del tiempo. Nuevamente, surge la problemática del aspecto privado como público, es decir, los diarios personales del matrimonio y su correspondencia están expuestos para integrar la vida privada con la obra. Ante lo dicho se abren nuevas esferas en el área de la investigación, por lo tanto, será menester contemplar la utilidad y la potencialidad de cada documento de forma minuciosa, teniendo en cuenta este particular cruce entre lo público y lo privado que hace que el género y la intencionalidad con la que cada papel fue creado sea relevante a la hora de incursionar en su análisis.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

ALTRUDI, Nora; FARA, Catalina; FILIP, María y otros (2015). «Arte argentino en el cruce de lo público y lo privado: Rogelio Yrurtia y Lía Correa Morales de Yrurtia. Proyecto de catalogación, conservación e investigación del archivo de Irene Ruiz de Olano». En *Actas VIII Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. XVI Jornadas CAIA*, pp. 355-356. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigaciones Artísticas (CAIA).

GLUZMAN, Georgina (2012). «Reflexiones sobre la actuación y obra de Lía Correa Morales en el Museo Yrurtia». *Anais do Museu Paulista*, volumen 20 (2), pp. 93-118. San Pablo: Museu Paulista.

CARTAS

CORREA MORALES, Cristina (s/f a). *Transcripción de lo tratado en la entrevista entre la presidenta de la Sociedad Amigos del Museo Casa de Yrurtia. Sra. Cristina Correa Morales de Aparicio y la Sra. Irene Ruiz de Olano de Draslasy sobre el origen del Museo Casa de Yrurtia* [Carta]. Buenos Aires: Archivo Ruiz de Olano.

CORREA MORALES, Cristina (s/f b). *Carta de C. Correa Morales a I. Ruiz de Olano, Buenos Aires, 5 de mayo* [Carta]. Buenos Aires: Archivo Ruiz de Olano Archivo Ruiz de Olano.

MALHARRO, Martín (1904a). *Carta de M. Malharro a R. Yrurtia, 15 de Marzo* [Carta]. Buenos Aires: Archivo Ruiz de Olano Archivo Ruiz de Olano.

MALHARRO, Martín (1904b). *Carta de M. Malharro a R. Yrurtia, 16 de junio* [Carta]. Buenos Aires: Archivo Ruiz de Olano Archivo Ruiz de Olano.

MALHARRO, Martín (s/f). *Carta de M. Malharro a R. Yrurtia, Congreso 2560, Belgrano* [Carta]. Buenos Aires: Archivo Ruiz de Olano Archivo Ruiz de Olano.

SCHIAFFINO, Eduardo (1904). *Carta de E. Schiaffino a R. Yrurtia, Saint Louis, Noviembre 25* [Carta]. Saint Louis. Archivo Ruiz de Olano Archivo Ruiz de Olano.

ARTE Y POLÍTICA: EL ARTE MENDOCINO DE LOS SETENTA

CENSURA, CIRCULACIÓN ALTERNATIVA Y DEBATES DEL PERÍODO

ART AND POLITICS ABOUT MENDOZA ART OF THE 70S

CENSORSHIP, ALTERNATIVE CIRCULATION AND DEBATES OF THE PERIOD

María Paula Pino Villar

mpaulapino@gmail.com

Instituto de Ciencias Humanas, Sociales y
Ambientales del CONICET
Universidad Nacional de Cuyo. Argentina

Recibido 18/03/2016 | Aceptado 31/06/2016

RESUMEN

El trabajo aborda el campo artístico mendocino durante los años setenta, desde tres dimensiones complementarias: la censura como un factor que determina la circulación artística, el surgimiento entre los artistas de dinámicas de resistencia y los debates que estos sostuvieron en torno a su práctica. La censura institucional de los gobiernos de facto obligó a algunos artistas a resistir desde un circuito alternativo al que representaban las instancias oficiales.

Al mismo tiempo, en el contexto de la Guerra Fría, la Revolución Cubana y el gobierno socialista de Salvador Allende, muchos artistas se volcaron hacia una activa militancia de izquierda. Surgía entonces un nuevo eje de discusión, vinculado al interés por definir la función del arte en una sociedad abatida por la violencia de los gobiernos militares.

PALABRAS CLAVE

Arte; política; Mendoza; años setenta; circulación

ABSTRACT

The present work is an approach to the art field in Mendoza during the 70s. The analysis perspective has three complementary dimensions: the censorship as a determinative factor of artistic circulation, the rise of resistance dynamics between artists, and the discussions than they held concerning their practice. The institutional censorship of the military dictatorship forced some artists to resist through an alternative circuit, different from those Institutions they represented.

Meanwhile, in context of the Cold War, the Cuban Revolution and the socialistic government of Salvador Allende, many artists became left-wing activists. Thus a new focal point in the discussion emerged, which was related with the interest to define the role of art in a violent social context of military dictatorship.

KEYWORDS

Art; politics; Mendoza; 70s; circulation



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Desde el diálogo entre arte y política este trabajo aborda las particularidades del movimiento artístico-visual en Mendoza, desde el golpe autodenominado Revolución Argentina (1966-1973) hasta el estallido de la última Dictadura Militar (1976). A su vez, este acercamiento se realiza desde tres dimensiones complementarias: la censura como factor determinante de la circulación artística en los años setenta, el surgimiento entre los artistas con dinámicas de resistencia y, por último, los debates que éstos sostuvieron en torno a su práctica.

En Mendoza, la censura institucional de los gobiernos de facto se hizo visible en la dificultad que muchos artistas encontraron para exponer en los museos de la provincia. Algunos testimonios ratifican cómo las obras realizadas por personas que los organismos del estado dictatorial identificaban como «subversivos» fueron apartadas del montaje minutos antes de la inauguración oficial de las exposiciones. También encontraron dificultades al postularse a los salones y a los certámenes más representativos del período. Esta situación dio lugar al surgimiento de un circuito artístico alternativo al de los museos provinciales, como estrategia de resistencia, que se constituyó alrededor de la sala de arte del Taller Nuestro Teatro (TNT), de galerías comerciales y de sedes sindicales, como fue el caso del Sindicato de Prensa.

Asimismo, la crisis económica, política y social que atravesaba el país condicionó la práctica artística en numerosos sentidos. Es importante observar el compromiso social que condujo a muchos artistas a realizar actividades en barrios humildes y a volcarse hacia una activa militancia de izquierda. Paralelamente, surgía un nuevo eje de discusión vinculado al interés por definir la función del arte en una sociedad abatida por la violencia de los gobiernos militares.

En el presente trabajo se aborda el campo artístico mendocino durante los años setenta desde tres dimensiones complementarias: la censura como un factor que determina la circulación artística, el surgimiento entre los artistas de dinámicas de resistencia y los debates que éstos sostuvieron en torno a su práctica.

LA CENSURA COMO CONDICIONANTE DE LA CIRCULACIÓN ARTÍSTICA

Cuando hablamos de *campo* nos referimos, en palabras de Pierre Bourdieu, a «ese espacio relativamente autónomo que es, la *mediación específica* [...] a través de la cual se ejercen sobre la producción cultural las determinaciones externa» (1990: 2). Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano introducen objeciones al concepto de *campo cultural* y hacen énfasis en «la coerción del sistema político sobre la *autonomía* relativa del campo cultural (y artístico) en América latina» (Sarlo & Altamirano en Giunta, 2001: 32). Nos interesa destacar el distanciamiento que enuncian estos autores respecto a la autonomía relativa del campo cultural con relación a las determinaciones externas, especialmente, respecto a la crisis política que atravesó la República Argentina bajo los gobiernos militares en los años sesenta y setenta, y que en Mendoza se reflejó en los casos que se describirán a continuación.

Existen convergencias en los testimonios de algunos artistas visuales, quienes al describir su experiencia se refieren a la dificultad que encontraron para exponer en los museos de la provincia en tiempos en que Mendoza fue intervenida y gobernada por militares (1966-1972; 1974-1983). Chalo Tulián (Pino Villar, 2015a; Pino Villar, 2015c) se refirió al modo en el que las obras de autores sospechados de adherir a partidos de izquierda fueron apartadas del montaje minutos antes de la inauguración oficial de las exposiciones. Resulta significativo destacar que la acción de censura era pensada hacia la persona, no hacia las obras, que fueron de lo más diversas entre ellas, aunque sufrieron la misma suerte. Nos referimos a producciones que van desde un repertorio visual abstracto, geométrico o lírico, a otras figurativas, expresionistas o vinculadas al realismo social. En todos los casos, los criterios de visibilización/censura radicaron en la ideología que profesara o a la que públicamente se asociara el autor de la obra.

En consonancia con lo mencionado por Tulián (Pino Villar, 2015a) encontramos una declaración sobre el Salón Biental de Artes Plásticas de 1973, enviada a la revista *Claves* y firmada por un grupo de catorce artistas, en la que estos expresaban su disconformidad respecto del criterio para la aceptación de obras y para el otorgamiento de premios (Guitérrez, Scafati y otros, 1973: 39). Los autores destacaban la carencia de un criterio coherente, como la capacidad y la objetividad de la valoración crítica de los miembros del jurado, que según declaran los firmantes, tenían actuación en otras áreas de la cultura. Asimismo, hacían referencia a las contradicciones que se veían ya que obras

de un mismo artista que en otros salones habían sido premiadas, fueron directamente rechazadas. No se ha podido confirmar con documentos ni con fuentes orales la conformación del jurado del Certamen Bienal Municipal de 1973. Sin embargo, sabemos que desde 1969 la realización de éstos fue asumida por el Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza (Chiavazza, 2013). Asimismo, si consideramos como referencia la conformación del jurados en otros salones mendocinos del período, como el Salón Vendimia, encontraremos que estuvo integrado por seis miembros: uno elegido por los participantes, uno por los críticos de arte, un representante de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Provincia, uno escogido por la Escuela Superior de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Cuyo, un delegado de la Dirección de Cultura y uno elegido por la Dirección Municipal de Promoción y Cultura de la Capital (Gómez Condeno, 2014).

La declaración de los artistas da cuenta del contexto institucional que generó polémica alrededor de la transparencia del concurso. El hecho de que no fueran aceptadas siquiera a participar obras de autores galardonados en salones anteriores, evidencia un cierto sesgo en la preselección ligado a razones que exceden las características formales de las obras.

LAS ESTRATEGIAS DE RESISTENCIA Y DE CIRCULACIÓN ALTERNATIVA

Esta situación de censura encubierta condujo a los artistas a buscar nuevos espacios de circulación que no los condenaran por su ideología. Entre ellos, encontraron galerías comerciales, sedes sindicales, como Sindicato de Obreros y Empleados Públicos de Mendoza (SOEP) y el Sindicato de Prensa y la sala del Taller Nuestro Teatro (TNT).

La sala del TNT se destacó por la concurrencia de artistas activos y por la calidad de sus instalaciones (Pino Villar, 2015a y 2015c). Con relación a esto, Fernando Lorenzo escribe en la revista *Claves* a propósito de su inauguración:

[...] esta galería excelente, montada sobre un pasillo lateral techado que corre a lo largo de la pequeña sala teatral. Por la gente que se desplaza en torno a este pequeño conglomerado de actores, titiriteros y cineastas, la galería de Nuestro Teatro ha de ser llamada a buenos acontecimientos de la plástica mendocina y nacional, pues la sala se cede gratuitamente y son los mismos plásticos los que deben organizarse en este sentido. Así lo quiere Carlos Owens, director de Nuestro Teatro, que aspira a transformar el pequeño reducto de calle San Juan N.º 927 en un emporio de creadores y gente de espíritu (1971: 2).

Lorenzo describe el interés del Director del TNT por generar un espacio de expresión y de circulación cultural. También destaca que eran los artistas los encargados de llevar adelante las exposiciones, con lo cual se les otorgaba plena autoridad para elegir y para presentar lo que consideraban meritorio. Otro aspecto original era que la sala se cedía gratuitamente a los plásticos, lo que la distinguía del funcionamiento usual en galerías comerciales.

El optimismo con el que Lorenzo presenta la galería de TNT fue acompañado por las numerosas y variadas exposiciones que se celebraron allí hasta 1974. Entre las más destacadas, podemos mencionar la realizada en agosto de 1972 con el apoyo de la Sociedad de Artistas Plásticos de Buenos Aires, en la que participaron catorce artistas y se expusieron diecisiete obras. Con relación a ella, Lorenzo destaca el éxito de ventas con más de un millón trescientos mil pesos recaudados y cuenta entre las obras vendidas «un Castagnino, un óleo de Nelly Álvarez, un grabado de Berni, dos litografías de Carlos Alonso y un Urruchúa» (1972: 2).

A poco de inaugurada la sala del TNT expusieron allí numerosos referentes mendocinos: Beatriz Santaella en junio, Carlos Alonso y Raúl Capitani en setiembre de 1972. En abril de 1973, Orlando Pardo, y en julio del mismo año, José Manuel Gil. Una de las exposiciones más reseñadas del período fue la muestra-homenaje al maestro Sergio Sergi, realizada en agosto de 1973, a poco de su fallecimiento. De ésta participaron cerca de sesenta artistas, entre ellos, Carlos Alonso, Raúl Capitani, José Bermúdez, Luis Cíceri, Elvira Gutiérrez, Segundo Peralta, Luis Scafati, Eduardo Tejón, Chalo Tulián e Iris Mabel Juárez, Roberto Rosas, Elio Ortiz, Hernán Abal, Roberto Azzoni, Gastón Alfaro, Alfredo Ceverino, Víctor Delhez, Zdravko Dúcmelic, Carlos Ércoli, Rosalía Flichman, Ángel Gil, José Manuel Gil, María Filomena Moyano, Dardo Retamoza, Antonio Sarelli, Antonio Scacco, Juan Scalco, Enrique Sobisch, y Marcelo Santángelo, junto con muchos más (Alonso, Acevedo, Bermúdez y otros, 1973).¹

Entre las variadas actividades que se realizaron en el TNT, además de la realización de espectáculos teatrales –que fueron su principal actividad–, se proyectaron documentales y películas, se presentaron espectáculos musicales, se realizaron cursos y talleres. También se propulsó un certamen literario cuyo ganador, además de un premio en efectivo, era publicado en una tirada de dos mil ejemplares ilustrados por Sergio Sergi, Carlos de la Motta, Enrique Sobisch y Carlos Alonso, entre otros.

El TNT tuvo un rol protagónico como promotor de diversas actividades culturales hasta que, el 24 de septiembre de 1974, fue el blanco de un atentado realizado por el Comando Anticomunista de Mendoza (CAM). El estallido de una bomba redujo el edificio a escombros. En el Parte de Guerra N.º 4 que el comando paramilitar envió a la redacción del diario *Los Andes* el día siguiente al atentado, se explica:

[...] procedió, a las 3.40, a la voladura del edificio de calle San Juan 927, lugar donde funciona el *pseudo teatro TNT* aguantadero de la banda marxista-leninista que hace pocos días cometiera atentados con bombas incendiarias en el centro de nuestra ciudad (*Los Andes*, 25 de septiembre de 1974).

Las galerías comerciales también fueron una oportunidad de circulación en las que se exhibían obras para la venta. Entre las más conocidas, estaban Genesy, Patiño Correa, Galería Tres y Mai-Mai. Sin embargo, el accionar de éstas no fue una novedad en Mendoza, como atestigua el trabajo de Graciela Distéfano (2007) sobre la década del sesenta; tampoco lo fue el accionar de centros autogestionados similares al TNT, que se multiplicaron con el retorno democrático.

Lo que sí resulta una particularidad del período es la alianza que se gestó entre artistas y trabajadores para generar un acercamiento mayoritario a las artes. En este sentido, cabe destacar las exposiciones que realizaron en conjunto con el SOEP y el Sindicato de Prensa en 1974.

El 17 de junio de 1973, con motivo de celebrarse el primer aniversario del SOEP, se realizó una exposición en el salón del Diario *Mendoza* en la que participaron Gastón Alfaro, Drago Brajak, Luis Scafati, Chalo Tulián y Eduardo Tejón. Durante la ceremonia inaugural, representantes de la entidad gremial agradecieron la presencia de los artistas y uno de ellos manifestó que el arte debía estar al servicio del pueblo y de su liberación. En octubre de 1974 se realizó una exposición de grabados, de dibujos y de pinturas en el Sindicato de Prensa de Mendoza, de la que participaron Sara Mansilla, Iris Mabel Juárez, Alfaro, Scafati y Tulián. En diálogo con el diario *Los Andes*, los artistas destacaron la importancia de la actitud asumida por la entidad gremial para facilitar la difusión artística. Además, Alfaro convocó a seguir la iniciativa de llevar la cultura a todos.

LOS DEBATES EN TORNO A LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

Los años sesenta y setenta pueden ser entendidos como parte de una época, como «un campo de lo que es públicamente decible y aceptable [...] en cierto momento de la historia» (Gilman, 2012: 36). En este sentido, percibimos dos grandes bases desde las que el artista se preguntaba sobre su práctica: una vinculada al *internacionalismo* y a la vanguardia, comprendida como un aporte original y novedoso dentro de las posibilidades formales del arte; y otra que se pregunta por *lo latinoamericano* y por la razón social del arte, que responde desde el activismo político, y que se autopercebe necesariamente en oposición al imperialismo norteamericano.

Si bien es cierto que no se trató de posiciones binarias (Giunta, 2001; Longoni, 2014) debemos reconocer que existieron dos tendencias bien definidas en el arte de esta *época*: una internacionalista asociada al Instituto Di Tella y otra que pugnaba por un *arte* nacional latinoamericanista, cercana al Grupo Espartaco y a la figura de Ricardo Carpani. Con relación a esto, Jorge Romero Brest, vinculado al Instituto Di Tella, fue uno de los principales impulsores del *internacionalismo* y pugnó por instalar el arte argentino en la escena internacional. A su vez, este impulso coincidió con el interés norteamericano de afirmar su posición hegemónica en Latinoamérica a través de la articulación con instituciones, como el Museum of Modern Art de Nueva York (MOMA), la Central Intelligence Agency (CIA) y la Unión Panamericana (Giunta, 2001).

Romero Brest encontraba el arte argentino desactualizado respecto de las tendencias en Europa y de Estados Unidos. Por ello, emprendió numerosas actividades que dieron a los artistas jóvenes la oportunidad de experimentar con los novedosos medios de comunicación e información. De este modo, se incursionó en el uso de nuevas tecnologías y se apeló a un

espectador participante y colaborador en la construcción de este proyecto colectivo. Del lado *latinoamericanista* de las discusiones, desde los años sesenta, Ricardo Carpani se consagró como un referente del arte político argentino. Su extensa producción gráfica y muralística excedió los circuitos del arte tradicional. Así, ilustró varias publicaciones políticas y de sindicatos, además de las propias sobre la relación entre arte y política.

Estas aclaraciones son pertinentes porque los debates que se dieron entre los artistas mendocinos de la época se vinculaban a una o a otra mirada: internacionalista o nacional latinoamericanista. Es el caso de Iris Mabel Juárez y Beatriz Santaella, quienes se preocuparon por generar un arte nuevo, distinto al de los lenguajes plásticos predominantes en el campo artístico mendocino. El ideario estético vanguardista con que se identificaban se puede rastrear en algunos de los textos que Iris Mabel Juárez escribió, en los que afirma:

[...] nuestro arte plástico no vive ni acepta la vanguardia que este tiempo y este momento exigen. Salvo valiosas excepciones éste está nutrido por una excesiva dosis de convencionalismo que impide la libre manifestación de expresiones progresistas. Movimientos como el Pop art, que tuvimos ocasión de apreciarlo en dos o tres oportunidades, el Op art realizado con toda calidad por artistas mendocinos, manifestaciones cinéticas traídas desde Buenos Aires, todos ellos debieron enfrentarse con la frialdad y apatía de este medio, aún el artístico, que intenta por diversos medios frustrar cualquier tipo de resonancia (*Enfoques*, 1970: 13).²

El ideal plástico que Juárez propone en su texto, coincide con las obras cinéticas de Beatriz Santaella, que fueron exhibidas en la sala del TNR en 1972. También se refleja en las pinturas en clave pop, como el *Gardel* con que Juárez se presentó en el Salón de Cuyo de 1973.

También, encontramos a Gastón Alfaro a quien podemos reconocer en clara adhesión al compromiso social de las producciones de Carpani y el Grupo Espartaco. Ana Longoni hace referencia al parentesco del Grupo Espartaco con las teorías de la dependencia y con su tendencia antiimperialista, legible en el manifiesto *Espartaco* en que sus miembros se lamentan de la ausencia de un arte nacional y la dependencia con lo extranjero (Longoni, 2014:).

En este sentido, existen coincidencias en las afirmaciones de Gastón Alfaro con motivo de la exposición en el Sindicato de Prensa, en 1974. Allí se refiere a la urgencia de encontrar un arte *latinoamericano*. «Me interesa ir a una realidad, sin que ella se base en el folklorismo. Esto tampoco significa que quiera parecerme a lo europeo, sino que pretendo ser auténtico». Más adelante, refiriéndose a la iniciativa del Sindicato de Prensa, insiste: «Pero eso debería ser imitado no sólo por los sindicatos, sino por quienes creen que su función es llevar la cultura a todos, generosamente» (*Los Andes*, 11 de octubre 1974: 2).

A tono con esta perspectiva, otros artistas prefirieron mostrar sus obras en espacios que consideraban *más cercanos al pueblo*. En este sentido, se realizaron actividades destinadas a reconstruir los lazos sociales contra los que había atentado la dictadura de Onganía y a los que el efímero gobierno de Héctor Cámpora buscó reforzar. Iris Mabel Juárez participó de un programa desarrollado en la provincia de San Luis para pintar murales en los asentamientos urbanos más relegados, promovido durante la gestión presidencial de Cámpora (Pino Villar, 2016). En el marco de este programa se contrataron a artistas que pintaron en barrios urbano-marginales, cuyo objetivo era poner en contacto a los vecinos con el arte y expandir el acceso a la cultura a los sectores más desfavorecidos. Drago Brajak y Luis Scafati también pintaron murales en paredes de algunos barrios en situación de precariedad, pero por iniciativa propia (Pino Villar, 2015c). También Gastón Alfaro participó en instancias similares en el Barrio San Martín, junto con el padre Llorens, un conocido cura del Movimiento Tercermundista³ (Pino Villar, 2015b).

A partir de lo desarrollado, se considera que pocas veces en la historia del arte fue tan *relativa* la autonomía del campo cultural respecto de las *determinaciones externas*. Hemos mencionado cómo la censura fue ejercida en función de la filiación política del autor. Un artista condecorado en un salón podía ser desestimado en el siguiente al presentarse con una producción poco distante de la que en otro momento político le otorgó un altísimo reconocimiento. Asimismo, el entrecruzamiento

entre arte y política obligó a los artistas a preguntarse por la capacidad transformadora del arte a partir de lo que se plantearon distintas direcciones. Lo cierto es que ambas posiciones deben ser comprendidas como dos caras del mismo fenómeno: la actuación inminente de las representaciones políticas en el acontecer de la cultura de los años setenta.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, Carlos; ACEVEDO, Amalia; BERMÚDEZ, José y otros (1973). *Homenaje a Sergio Sergi*. Mendoza: Taller Nuestro Teatro.
- CHIAVAZZA, Pablo (2013). «Provincianismo y Panamericanismo en un museo del interior argentino. El Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza en la década del 60». En AA.VV. *Mendoza y su arte en la década del 60. Frente a las vanguardias nacionales e internacionales* (pp. 223-248). Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras.
- Los ANDES* (1974, 11 de octubre). «Sindicato de Prensa: inauguran muestra de pintura y grabado». Mendoza.
- MENDOZA* (1973, 17 de junio). «Muestra de cinco jóvenes artistas fue inaugurada en el salón de exposiciones de Diario *Mendoza*». Mendoza.
- DISTÉFANO, María Graciela (2007). *Artes plásticas y mercado en la Argentina de los siglos XIX y XX*. Buenos Aires: Fundación Espigas.
- GILMAN, Claudia (2012). *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- GIUNTA, Andrea (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós.
- GÓMEZ CONDENO, Laura (2014). «Formación y Consolidación de Los Salones Vendimia de Artes Plásticas en Mendoza durante la década del 70» [Informe final Beca de Promoción a la Investigación]. Mendoza: Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado/Universidad Nacional de Cuyo.
- GUTIÉRREZ, Elvira; SCAFATI, Luis; SANTAELLA, Beatriz y otros (1973). «Un medio culpable». En *Claves*. Año III (62), p.32. Mendoza.
- LONGONI, Ana (2014). *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires: Ariel.
- LORENZO, Fernando (1971). «Nuestro teatro». En *Claves*, (34), p. 2. Mendoza.
- LORENZO, Fernando (1972). «TNT». En *Claves*, (52), p.2. Mendoza.
- MEINER UBERTONE, M. Mercedes (2014). «Las experiencias de los campamentos universitarios de trabajo en Mendoza. La formación pedagógica y militancia política en los 70». En Chaves, Patricia; Paredes, Alejandro y Rodríguez Agüero Laura (comp.). *Conflictos e identidades en la educación en Mendoza (1969-1976)* (pp.49-60). Mendoza: Qellqasqa.
- PINO VILLAR, María Paula (2015a). *Entrevista a Chalo Tulián*. Mendoza. Puede pedirse a <mpaulapino@gmail.com>.
- PINO VILLAR, María Paula (2015b). *Entrevista a Gastón Alfaro*. Mendoza. Puede pedirse a <mpaulapino@gmail.com>.
- PINO VILLAR, María Paula (2015c). *Entrevista a Luis Scafati*. Mendoza. Puede pedirse a <mpaulapino@gmail.com>.
- PINO VILLAR, María Paula (2016). *Entrevista a Iris Mabel Juárez*. Mendoza. Puede pedirse a <mpaulapino@gmail.com>.
- QUIRÓS, Carlos (1973). «Un medio culpable». En *Claves*, (62), p.32. Mendoza.

REFERENCIA ELECTRÓNICA

- BOURDIEU, Pierre (1990). «El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método». *Criterios* [en línea]. Consultado el 8 de agosto de 2016 en <<http://www.criterios.es/pdf/bourdieuCampo.pdf>>.

NOTAS

1 Este catálogo forma parte del archivo personal del Lic. Pablo Chiavazza quien lo facilitó para la presente investigación.

2 Este número fue reproducido del Archivo del Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza.

3 Para un desarrollo más completo ver: Mercedes Meineri Ubertone (2014). Asimismo, la experiencia del Padre Macuca Llorens y su pensamiento fue registrado en su libro *Opción fuera de la ley* (1983)

Representar la tarea. Ejercicios en el Macro

Marina Panfili

Boletín de Arte (N.º 16), pp. 65-68, septiembre 2016. ISSN 2314-2502

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

REPRESENTAR LA TAREA

EJERCICIOS EN EL MACRO

REPRESENTING THE TASK EJERCICIOS AT THE MACRO

Marina Panfili

marinapanfili@gmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y
Americano. Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido 22/03/2016 | Aceptado 14/06/2016

Reseña a la muestra *Ejercicios: Formación, aprendizaje e intercambios en el arte contemporáneo*. Museo de Arte Contemporáneo de Rosario, 27 de mayo al 31 de julio de 2016.

RESUMEN

Pensar una muestra sobre los procesos de enseñanza y de aprendizaje es un gran desafío, sobre todo cuando lo esperable es que en un museo de arte se exhiban obras. *Ejercicios* presenta una serie de experiencias de formación coordinadas por artistas a través de una serie heterogénea de materiales y se convierte en una excusa de diálogo, de aprendizaje y de redefinición de términos, tanto de la práctica artística como docente. Aquí se propone un breve análisis de las estrategias curatoriales y de los recursos expositivos.

PALABRAS CLAVE

Arte contemporáneo; enseñanza; prácticas curatoriales

ABSTRACT

To think up an exhibition on the processes of teaching and learning is a big challenge, especially when one would expect from an art museum to exhibit works of art. *Ejercicios* presents a series of formative experiences coordinated by artists through a heterogeneous set of materials and it becomes an excuse for dialogue, learning and redefinition of terms, from both artistic and teaching practice. Here is a brief analysis of curatorial strategies and exhibit resources.

KEYWORDS

Contemporary art; teaching; curatorial practice



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Pensar una muestra sobre los procesos de enseñanza y de aprendizaje es un gran desafío, sobre todo cuando lo esperable es que en un museo de arte se exhiban obras. ¿A través de qué materiales se puede dar cuenta de la complejidad de semejantes procesos? *Ejercicios* presenta una serie de experiencias de formación coordinadas por artistas. Sin pretensiones de exhaustividad, la muestra establece una secuencia cronológica desde el primer piso del Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (MACRO) hasta el séptimo, que comienza con dos talleres históricos y que continúa con proyectos actuales desarrollados en la ciudad de Rosario, provincia de Santa Fe. A su vez, abre una sala para charlas y para encuentros que suceden durante el transcurso de la exhibición.

LAS FORMAS DE LA CURADURÍA

Si hay algo para subrayar en *Ejercicios* es la estrategia curatorial de presentar una muestra plural. Los relatos de distintas experiencias la hacen muy interesante en su heterogeneidad; pero aún más significativo es el hecho de delegar la construcción de esos relatos en sus respectivos protagonistas, decisión que enriquece la exposición al ofrecerse bajo la forma de una nutrida polifonía. En este marco, el equipo del MACRO reniega del rótulo de curador y prefiere definir su rol como de coordinación. Sostiene que hablar de curaduría supone enfatizar en un lugar de poder que se buscó diseminar a través de la invitación a otros a participar.

Insisto en ese gesto porque inevitablemente pone a la institución en una situación incómoda. Por un lado, me refiero a la tensión que implica la invitación a externos a participar sin ofrecer una retribución económica –puesto que el Museo no cuenta con una partida para honorarios–, decisión que reproduce una lógica que hemos naturalizado en el campo del arte: la de trabajar gratuitamente. Si bien esta dinámica no es exclusiva de esta muestra ni de esta institución, se ha vuelto un tema sensible en el contexto de las discusiones sobre las condiciones de trabajo en el ámbito de la cultura que se desarrollan en la actualidad tanto en Rosario, de acuerdo al testimonio de algunos artistas y curadores locales, como en otras ciudades del país. Por otro lado, asumo que la pérdida de control sobre la totalidad de la muestra saca al museo de una posición cómoda y le exige tanto apertura hacia aquello que emerge como flexibilidad para encontrar su lugar. Sin profundizar en las dinámicas de trabajo que se pusieron en marcha en cada caso particular, me referiré a algunos roles que adoptó el equipo del MACRO para el armado de la exhibición.

En la sala del primer piso la investigación, el guión curatorial y el diseño expositivo estuvieron a cargo del Museo. Allí aparece representada la faceta docente de Juan Grela a través de la articulación de diversos materiales: obras de la colección Castagnino+macro, piezas del archivo de la familia Grela y de sus alumnos –entre las que hay cuadernos y papeles sueltos con anotaciones del pintor, libros que utilizaba como material didáctico, ejercicios realizados en sus clases– y una serie de grabaciones de entrevistas a sus exalumnos.

En el segundo piso el Museo trabajó junto con la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Rosario (UNR) en la exhibición de un proyecto institucional: la construcción de un archivo sobre el Taller de Arte Experimental (TAE), materia que formó parte del plan de estudios de la Escuela entre los años 1985 y 2002. La idea expositiva, el diseño del montaje y la realización de una serie de entrevistas a docentes y ex docentes corrieron por cuenta del MACRO.

En los niveles tercero y cuarto –así como en el séptimo– el equipo no tuvo una participación tan intensa. La propuesta del tercer piso fue pensada y diseñada por las coordinadoras del Taller de Dibujo Un triángulo y una calavera. Se trata de una serie de trabajos en proceso que consisten en versiones de dibujos de la colección Castagnino+macro, que también se encuentran en exposición. Aquí trabajó, fundamentalmente, el área de conservación, que fue la encargada de poner en condiciones los dibujos seleccionados para su exhibición. La muestra del cuarto piso fue curada por Andrea Ostera como coordinadora del Taller de Fotografía, quien a su vez amplió la invitación al incluir otros proyectos como el Taller Retorno analógico de la Escuela Musto, Destellos y Camarón. En esa sala se reúnen una serie de objetos que funcionan como puntos de partida o como señuelos para la reflexión sobre la fotografía contemporánea.

Los dos pisos siguientes presentan características singulares. Por un lado, el quinto está destinado a un aula-taller, programada por el MACRO y pensada como espacio de uso y de encuentro con protagonistas de distintas experiencias ligadas a la formación en arte. Por otro lado, en el sexto piso Museo y artista trabajaron en conjunto para ofrecer una muestra de arte que no explicita su

vínculo con la actividad docente: una exhibición de cuadernos personales de Claudia del Río, que recorren más de cincuenta años de su vida.

En el séptimo piso se exponen trabajos de fotografía y de escritura del taller Foto Crazy, de la cárcel de Piñero, junto con una video-performance. En este caso, el equipo del MACRO acompañó el proceso de producción y el diseño de montaje. Durante la inauguración de esta sala se realizó una performance –que consistía en un número de escapismo– y luego habló uno de los participantes del taller, quien asistió con permiso oficial, esposado y acompañado por un policía. Vuelvo aquí sobre el desafío que implica la apertura del museo. Esta presentación no generó pocas contradicciones entre el público, que se vio bruscamente enfrentado con la cruda realidad del encierro. Si en los años sesenta la incomodidad del público era producto de la experimentación de los artistas sobre sus expectativas –como cuando Graciela Carnevale encerró a los asistentes al ciclo de arte experimental en una galería–, hoy se produce cuando el ingreso de la realidad a la sala de exposición pone en crisis el supuesto ascetismo de la institución. Creo no exagerar al afirmar que la experimentación aplicada a la práctica curatorial puede habilitar experiencias conmovedoras.

De esta manera, al articular prácticas artísticas y educativas y vincular distintas generaciones y pertenencias institucionales, esta secuencia esboza algo de la escena cultural rosarina. Sin la pretensión de ser una muestra omnicompreensiva ni historiográfica, permite ser leída como una posible representación o, al menos, como un acercamiento a ella.

EL CUADRO, LA MESA, EL CUADERNO

Ejercicios se anuncia como un recorrido por experiencias, por proyectos y por instituciones en los que se realizan tareas de formación coordinadas por artistas. El texto que nos introduce comienza así: «La exhibición convoca a una reflexión sobre los circuitos donde los artistas contemporáneos realizan sus prácticas, producen saberes y los hacen circular». Esta frase nos pone en alerta con respecto a una tensión que atraviesa toda la muestra. Quiero decir, la que comunica las prácticas artísticas y docentes. Esta relación carga con un estigma de larga data, según el cual el docente de arte es una suerte de artista menor –o directamente, un fracasado–. Esta mirada descalificadora oculta el hecho de que la enseñanza es una de las principales actividades remuneradas a las que los artistas acuden frente a la imposibilidad de vivir exclusivamente de la producción de obra y la ausencia de otros recursos para la subsistencia –rentas, familia adinerada, trabajo ajeno al mundo del arte, entre otras opciones–. Así es que la práctica artística y la docente aparecen frecuentemente entreveradas, aunque muchas veces se reniegue de ello.

Sin embargo, el menosprecio de la tarea docente corre en paralelo a su creciente profesionalización. La enseñanza como campo de conocimiento tiende, cada vez más, a pensarse como práctica de producción de saberes y, en última instancia, como forma de investigación –dejando muy atrás el paradigma de la transmisión–. Llegando a este punto, nos sorprenderá ver la semejanza que existe entre las concepciones contemporáneas sobre la enseñanza y sobre la práctica artística. El docente-investigador y el artista-investigador se vuelven figuras clave para recorrer esta exposición.

Retomo ahora la inquietud inicial acerca del desafío que constituye el diseño de una exhibición sobre las prácticas de enseñanza, en el marco de estas concepciones que ponen el énfasis en la dimensión procesual e investigativa. Hay en *Ejercicios* una serie de objetos particularmente significativos, que posibilitan la reflexión sobre las transformaciones y las persistencias en los modos de enseñar y de producir arte.

Señalo, en primer lugar, el *objeto cuadro*. En una exposición de arte su presencia no sorprendería, pero aquí, cuando aparece, lo hace como un elemento extraño. No se lo muestra como fin en sí mismo. En la sala dedicada al taller de Grela, una de sus pinturas cuelga de manera tal que es posible ver su reverso: allí están anotados los nombres de los colores que usó para pintarla. En un gesto de desvelamiento, el otro lado del cuadro exhibe algo de su proceso productivo, a la vez que ubica la tarea docente en la cara oculta de la obra. En la sala ocupada por el taller de dibujo los cuadros –dibujos enmarcados– son la excusa para hacer un ejercicio: funcionan como referentes y siguen, a su modo, la tradición de versionar obras maestras. En la sala del taller de fotografía son las *selfies* las que han sido enmarcadas. Al convertir en objeto esa experiencia efímera y en tiempo presente, se adivina una reflexión sobre el dispositivo.

En segundo lugar me detengo en el *objeto mesa* que, por su familiaridad, no puede disimular su cualidad de superficie vital. En el contexto de esta muestra remite directamente al espacio de taller y, a grandes rasgos, cumple dos funciones. Por un lado, en los pisos ocupados por Foto Crazy y Un triángulo y una calavera, oficia como un dispositivo exhibitivo que, a diferencia de la vitrina, permite el contacto con lo exhibido. Por otro lado, tanto en el aula-taller del quinto piso como en el espacio del taller de dibujo, la mesa cumple su función de mueble para el trabajo y se activa con cada encuentro pautado en la programación.

En tercer lugar me gustaría destacar la elección del *objeto cuaderno*. En tanto dispositivo fuertemente marcado por el ámbito escolar, es reconocido como espacio de transacción entre la producción personal y el saber oficial, signado por la figura mediadora –o supervisora– del docente. Los cuadernos de Grela se mantienen en esa línea: contienen observaciones sobre los procesos de aprendizaje de sus alumnos e incluyen un detalle de los contenidos, de las actividades e, incluso, del valor de la cuota de la clase. En esa sala el cuaderno se constituye claramente en un documento. En la actualidad, cuando el arte ha asimilado el desplazamiento de los productos a los procesos y el artista se concibe frecuentemente como un investigador, la práctica docente no queda necesariamente confinada al reverso de la práctica artística. Por eso, los cuadernos de Claudia del Río no son documentos, sino obras en proceso.

Finalmente, un último elemento omnipresente en la exhibición es ya no un objeto, sino su acumulación bajo la forma de *la colección o el archivo*. Estas formas aparecen asociadas tanto con el mundo íntimo –la colección de del Río– como con las instituciones públicas –la colección del Castagnino+macro–, pasando por una serie de lugares intermedios en los que se cruzan ambas esferas –como el archivo en construcción del TAE–. Así, el saber transita de lo íntimo a lo público y a la inversa, yuxtaponiendo la biblioteca personal con el depósito del museo sin olvidar el gran archivo internet.

Ejercicios asume el compromiso de dar cuenta de la actividad docente desarrollada por artistas y, en esa búsqueda, se vuelve un espacio de aprendizaje. Al entender la enseñanza como ámbito de investigación, visibiliza la producción de saberes que se cocina en los cuadernos, se comparte sobre las mesas y asoma detrás del telón de fondo de los productos acabados.

Posibilidades de mundos. El arte actual según Jean-Luc Nancy
 Verónica Capasso
 Boletín de Arte (N.º 16), pp. 69-71, septiembre 2016. ISSN 2314-2502
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>
 Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

POSIBILIDADES DE MUNDOS

EL ARTE ACTUAL SEGÚN JEAN-LUC NANCY

POSSIBILITIES OF WORLDS

CONTEMPORARY ART ACCORDING TO JEAN-LUC NANCY

Verónica Capasso

capasso.veronica@gmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y
 Americano. Facultad de Bellas Artes
 Instituto de Investigaciones en Humanidades y
 Ciencias Sociales. Facultad de Humanidades y
 Ciencias de la Educación
 Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido 21/04/2016 | Aceptado 07/07/2016

Reseña a Nancy, Jean-Luc (2014). *El arte hoy*. Buenos Aires: Prometeo. 78 páginas.

RESUMEN

Esta reseña presenta el libro *El arte hoy* (2014), de Jean-Luc Nancy, pensador francés de la filosofía y de la estética actual, y destaca su principal propuesta: el sentido de la expresión *arte contemporáneo*. Ubicado en la misma línea que otros teóricos y/o historiadores del arte que han realizado análisis imprescindibles para las artes visuales, el autor discurre, también, sobre otros tópicos como la pluralidad de las artes y la noción de gesto y nos brinda algunas claves de lectura para el arte en la actualidad.

PALABRAS CLAVE

Jean-Luc Nancy; arte hoy; pluralidad de las artes; gesto

ABSTRACT

This review presents the book *Art Today* (2014) by Jean-Luc Nancy, a French philosopher, and it highlights its main proposal: the meaning of the term *contemporary art*. Located on the same line as other theoretical and/or art historians who have made essential analysis for the visual arts, the author also extends on other topics as the plurality of the arts and the notion of gesture, giving us some key reading for art in the present.

KEYWORDS

Jean-Luc Nancy; art today; plurality of the arts; gesture



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Jean-Luc Nancy es un filósofo francés nacido en 1940. Actualmente, es uno de los pensadores más influyentes de Francia. Contemporáneo del historiador del arte y ensayista Georges Didi-Huberman y del filósofo Jacques Rancière, en sus obras retoma autores como Maurice Merleau-Ponty, Georges Bataille o Jacques Derrida. Asimismo, aparecen en sus escritos referencias a textos clásicos, como *Teoría estética* (1970), de Theodor Adorno, y *El origen de la obra de arte* (1976), de Martin Heidegger. Las artes siempre ocuparon un lugar destacado en la obra de Nancy y es importante remarcar que estos escritos plantean una estrecha relación con sus textos sobre filosofía y sobre política.¹ Su producción en torno al arte incluye desde el análisis de la singularidad de las diferentes artes –como son la poesía, la pintura, el teatro, la danza, el cine, la literatura y la fotografía–, hasta reflexiones teóricas sobre la condición ontológica de lo que llamamos arte. Estas cuestiones son abordadas en sus principales escritos sobre arte: *Las musas* (2008), *La partición de las artes* (2013) y *El arte hoy* (2014). Este nuevo libro posee cinco capítulos a través de los cuales Nancy vuelve sobre el sentido de la expresión *arte contemporáneo*, así como también examina la pluralidad de las artes y las nociones de forma, de gesto, de trazo y de repetición –como nueva presentación–, entre otras cuestiones.

En primer lugar, es necesario reponer qué entiende el autor por arte contemporáneo. Para Nancy, la apelación de contemporáneo es problemática en tanto el arte siempre fue contemporáneo de su tiempo. De esta manera, se pregunta:

¿Cómo es posible que en la historia del arte se haya llegado a adoptar una categoría que no designa ninguna modalidad estética particular tal como pudo decirse alguna vez del hiperrealismo, del cubismo, o aun del *body art*, del *land art*, sino una categoría que porta consigo simplemente el nombre de contemporáneo? (Nancy, 2014: 22).

De alguna forma, la noción de arte contemporáneo descalifica las categorías propiamente estéticas o disciplinarias –que en principio serían la pintura, la escultura, el dibujo, el grabado, a las que luego se incorporan la instalación y la *performance*– por lo que el autor prefiere hablar de *arte hoy* (Nancy, 2014). Con relación a lo anterior, otro punto relevante de la propuesta de Nancy es indicar que el arte «da a sentir una formación del mundo contemporáneo, una cierta puesta en forma, una cierta percepción de sí del mundo» (Nancy, 2014: 23). Dar a sentir, por tanto, es lo propio del arte. El sentido que el arte forma permite que haya una circulación de reconocimientos, de identificaciones, de sentimientos, que no están nunca fijos. De este modo, el arte abre sentido y otras posibilidades de mundo. Pero no es sólo eso. Para Nancy, el rasgo distintivo del arte contemporáneo es que cada manifestación artística permite que nos planteemos y nos replanteemos la pregunta sobre qué es el arte. Obviamente, esta pregunta no es nueva. Sin embargo, lo que representaría una novedad es que en la actualidad la pregunta por el sentido del arte surge de las contradicciones y de los desacuerdos sobre el estatuto artístico de las obras de arte contemporáneo. Como no existe un consenso sobre el hecho de que tales o cuales obras sean efectivamente obras de arte, aparece la necesidad de volver a la pregunta ¿qué es el arte? (Alvaro, 2015).

Es necesario aclarar que para Nancy no hay arte sino artes, prácticas múltiples y heterogéneas que, además, pueden aproximarse, contagiarse, rozarse, excluirse. Es decir, no existe un arte absoluto o indivisible sino que hay artes, obras de arte, prácticas artísticas y artistas. En este sentido, una figura utilizada por el autor para referirse al arte es la del *gesto*:

¿Qué es un gesto? No es ni un movimiento ni el trazado de una forma. Un gesto, de manera general, quiero decir en la vida, se podría decir que es el acompañamiento de una intención pero que, en sí mismo, permanece extraño a la intención. [...] El gesto es un dinamismo sensible que precede, que acompaña o que sucede al sentido o a la significación, pero es sentido sensible (Nancy, 2014: 31-32).

En resumen, para Nancy el gesto es aquello sin lo cual no hay arte, artista ni obra. El gesto es del orden de la sensibilidad, de lo que moviliza, conmueve e inquieta, es lo mínimo –y lo elemental– a lo que puede reducirse el arte antes de que deje de ser lo que es para transformarse en otra cosa. Sumado a lo anterior, para el filósofo francés, el arte se encuentra en estrecha dependencia de los dispositivos materiales, simbólicos y afectivos particulares de cada cultura. En este sentido, está relacionado con la existencia común, lo que nos hace relacionarnos unos con otros. Esta existencia

en común a la que se refiere Nancy, que él define en tanto «*ser/estar-con* o esencialmente *compartición* [*partage*] de las voces, gestos, signos y formas» (Nancy, 2014: 57), recuerda a Jacques Rancière cuando habla del régimen de lo sensible. Rancière caracteriza como reparto o como división de lo sensible a la definición de lugares, de espacios y de tiempos que delimitan la existencia de un común, lo que separa y excluye por un lado y lo que hace participar por otro. La noción de reparto o de distribución de lo sensible, derivada de *partager*, en francés significa compartir –lo común para Nancy– y, al mismo tiempo, dividir o repartir. Así, el litigio político para Rancière siempre se da sobre la base de un campo estético –evidencias sensibles– que designa a la vez un conjunto y a su parte excluida. En el caso de Rancière, el término *partager* coincide con su aspecto teórico que designa lo común y su parte excluida en forma simultánea (Rancière, 2011).

Para finalizar, además de lo ya dicho, el mayor aporte de *El arte hoy* es seguir preguntándonos por el sentido del arte contemporáneo, cómo definirlo. No puede dissociarse de la circulación de sentido –en tanto no supone una fijación en una significación– y de un trabajo de pensamiento, de experiencia del mundo y del sentir definida en espacio y en tiempo. Nancy se ubica en la misma línea que otros teóricos e historiadores del arte actuales que han realizado análisis imprescindibles para las artes visuales –como Jacques Rancière, Georges Didi-Huberman, Boris Groys, entre otros–. Al preguntarse sobre el estatuto del arte hoy nos brinda, entonces, una ontología del ser singular plural. Así, este pensador fundamental de la filosofía y de la estética contemporáneas, defiende la idea de la pluralidad de las artes y de que cada experiencia frente a una obra de arte es un infinito ofrecimiento de sentido, es decir, de mundo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVARO, Daniel (2015). «El sentido del arte contemporáneo. A partir del trabajo de Jean-Luc Nancy». Revista *Bilduma Ars*, (5), pp. 123-134. País Vasco: Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco.

MARCHART, Oliver (2009). «Retrazar la diferencia política: Jean-Luc Nancy». En *El pensamiento político posfundacional. La diferencia política en Nancy, Lefort, Badiou y Laclau* (pp.87-116). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

NANCY, Jean-Luc (2013). *La partición de las artes*. Valencia: Pre-Textos.

NANCY, Jean-Luc (2014). *El arte hoy*. Buenos Aires: Prometeo.

RANCIÈRE, Jacques (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo.

NOTAS

1 El proyecto de Nancy consiste, en gran parte, en una reformulación político-crítica de temas heideggerianos. Para ahondar más en esta cuestión ver Oliver Marchart (2009).